



Art Lib. Over Reference Sh.
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Wellesley College.
PERIODICAL
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
No 24372



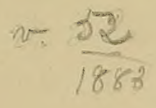
GAZETTE

DES

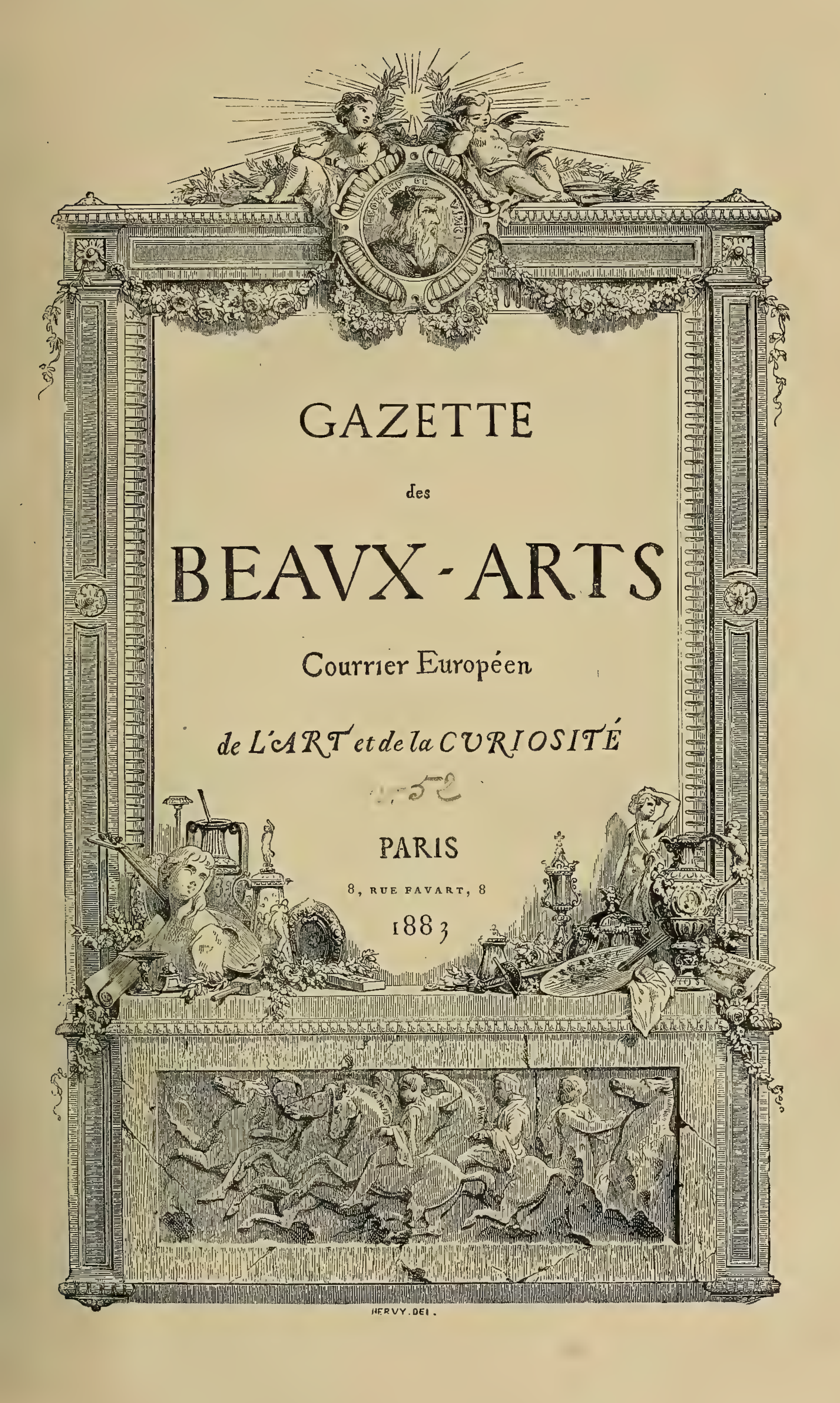
BEAVX-ARTS

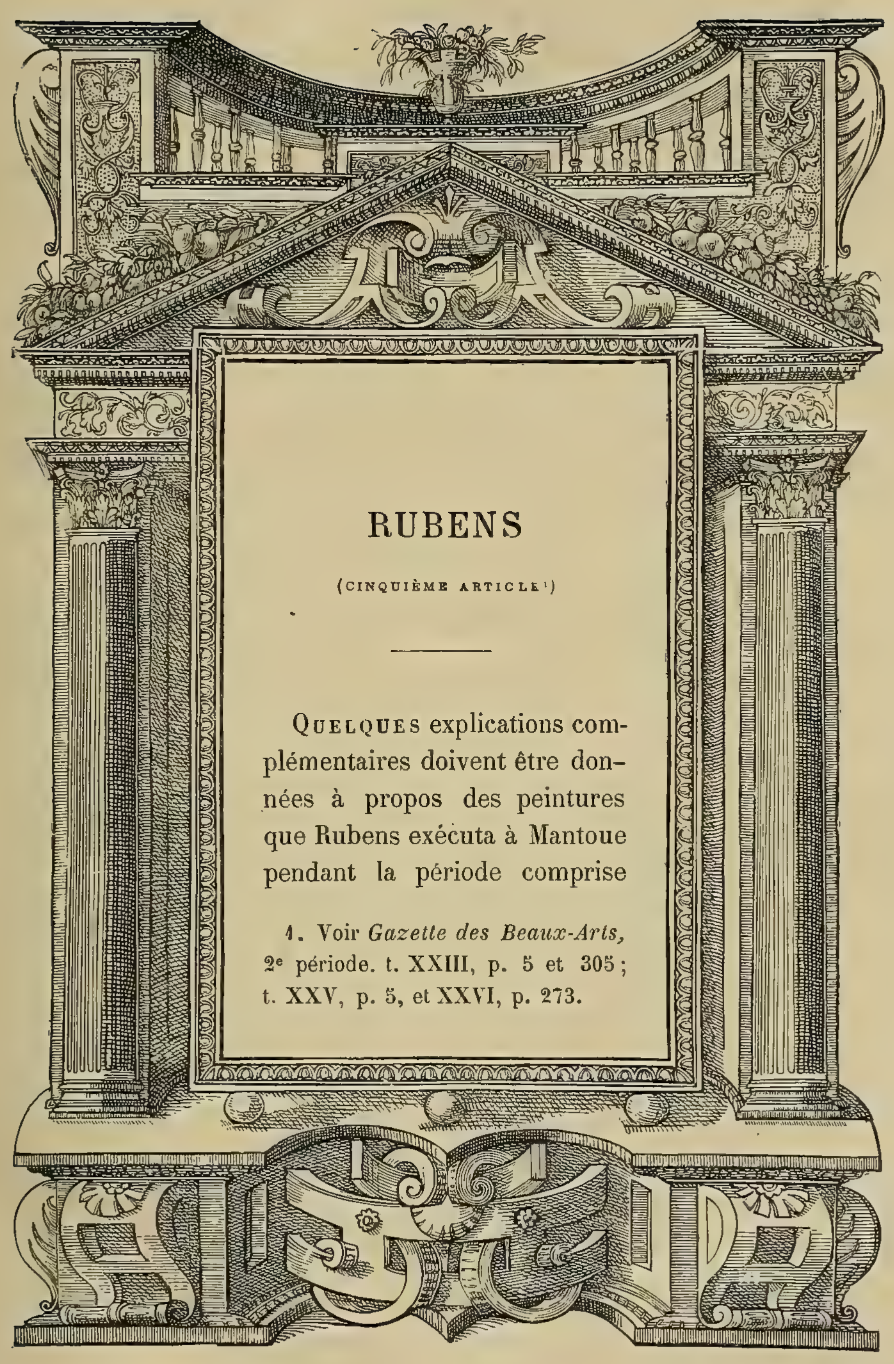
VINGT-CINQUIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME VINGT-SEPTIÈME




A. Quantin imprimeur.
r. S.t Benoit, 7. à Paris.


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1883
HERVY. DEL.



RUBENS

(CINQUIÈME ARTICLE[1])

Quelques explications complémentaires doivent être données à propos des peintures que Rubens exécuta à Mantoue pendant la période comprise

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période. t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5, et XXVI, p. 273.

entre son retour de Valladolid, au printemps de 1604, et son second voyage à Rome qui eut lieu au commencement de 1606. Nous avons dit que, durant ces deux années, il fit, indépendamment de diverses copies, trois grands tableaux pour l'église des Jésuites, le *Baptême du Christ*, la *Transfiguration* et le *Mystère de la Trinité*. Nous avons dit aussi ce que contenaient les livres au sujet de chacune de ces peintures. Et c'est ici que certaines rectifications deviennent nécessaires. Elles nous sont inspirées par les observations précieuses et inattendues que de savants lecteurs ont bien voulu nous adresser, et aussi par les informations personnelles que, lors d'un récent voyage, nous sommes allé prendre à Mantoue. Essayons donc de préciser ce qui était vague et de corriger ce qui n'était pas exact.

Sur le *Baptême du Christ*, dont nous avons le dessin au Louvre, rien de nouveau. C'est le tableau du musée d'Anvers : il en a été suffisamment parlé dans un précédent article, et il n'y a pas lieu d'y revenir.

Pour la *Transfiguration*, nous avions dit, avec les bons auteurs, que cette peinture avait disparu. On nous écrit et on nous prouve qu'il n'en est rien. Le tableau perdu est retrouvé : il est au musée de Nancy, sous un faux nom ; mais l'attribution incorrecte peut être aisément rectifiée, et quand on a fait tomber le masque d'emprunt, c'est bien un Rubens qu'on a sous les yeux, un Rubens de 1604 ou 1605 [1].

S'il en fallait croire le catalogue, il existerait au musée de Nancy une *Transfiguration* du peintre flamand Déodat del Monte. C'est une vaste toile qui mesure 4m,17 de hauteur et 6m,75 de largeur. Pourquoi cette peinture est-elle attribuée à Déodat del Monte, maître rare dont l'écriture n'est pas aisément reconnaissable? Uniquement parce que Mensaert dans son *Peintre amateur*, et d'autres voyageurs du XVIIIe siècle racontent que Van der Mont, qui avait italianisé son nom et qui fut d'ailleurs l'ami de Rubens, était l'auteur de la *Transfiguration*, placée à la cathédrale d'Anvers au-dessus de l'épitaphe du chanoine Trogney, mort en 1614. Ce fait a suffi pour autoriser les habitants de Nancy à croire que le tableau qu'ils possèdent est celui de Déodat del Monte. Mais, en réalité, la *Transfiguration* dont Mensaert a parlé n'a jamais été perdue : elle est au musée d'Anvers, et il n'y a pas à la chercher ailleurs.

La *Transfiguration* du musée de Nancy, peinte sur toile alors que celle d'Anvers est sur bois, n'est donc pas celle de Déodat del Monte.

1. Ces renseignements inespérés me sont transmis par un savant bien connu des lecteurs de la *Gazette*, M. Charles Cournault, vice-président de la Commission municipale du musée de Nancy. L'écrivain a d'ailleurs complété et précisé sa pensée dans une excellente note, que la *Chronique des Arts* a publiée le 9 décembre 1882.

Elle a fait partie d'un des envois du Gouvernement en 1801, et elle a souffert de l'humidité d'abord et ensuite de la barbarie des ignorants qui l'ont, çà et là, surchargée de repeints. Notre correspondant, M. Cournault, n'hésite pas à y voir une œuvre de la jeunesse de Rubens, et il rappelle à ce propos que, dès 1824, Voïart, qui habitait alors Nancy, écrivait dans sa notice sur Prud'hon la phrase suivante : « Une fois Rubens tenta de renoncer à ce moyen de succès (la couleur) ; il peignit une imitation de la *Transfiguration* de Raphaël dans la manière du Caravage ; mais cette composition, d'une grande proportion, n'a pas trouvé un seul admirateur. » Or il y a bien dans le tableau de Nancy des ombres vigoureuses qui font penser à Caravage, et aussi des colorations claires, des têtes superbes, une franchise de pinceau tout à fait d'accord avec ce que nous savons de la manière de Rubens pendant son séjour en Italie. Je suis donc disposé à penser, comme M. Cournault, que la *Transfiguration* de Nancy doit être restituée à Rubens. Ainsi, des trois tableaux que l'artiste flamand avait peints pour les jésuites de Mantoue, en voilà deux qui, dès aujourd'hui, sont retrouvés.

Reste le troisième qui, on s'en souvient, figurait la représentation mystique de la *Trinité*, avec les portraits de plusieurs membres de la famille des Gonzague.

Ce tableau, c'est celui qu'un commissaire français coupa en deux dans la pensée de pouvoir l'emporter plus aisément; mais les Mantouans, révoltés de cette façon d'agir, défendirent leur bien. Les deux fragments sont restés à la bibliothèque de Mantoue, et c'est là que nous sommes allé les voir.

Les Mantouans ont eu raison de conserver les fragments du tableau de Rubens, mais ils ont eu tort de les placer au-dessus des portes de la longue salle de leur bibliothèque, à des hauteurs que l'œil du curieux trouvera toujours exagérées. On voit bien l'effet général et le parti pris de la couleur ; on voit mal l'exécution ; et si j'étais syndic de Mantoue, je donnerais à ces précieux débris une place meilleure. Le fragment qui constituait la partie supérieure du tableau représente la *Trinité*. Une draperie soulevée laisse voir le Christ assis, le Père éternel, et, entre eux, la colombe symbolique. La largeur de la peinture a été visiblement réduite. Des deux côtés, des anges aux raccourcis violents soutiennent les plis de la draperie.

L'invention est absolument italienne, l'œuvre est d'un jeune homme qui n'est pas encore débarrassé des gaucheries du début. Rubens semble avoir peint sans enthousiasme et sans flamme cette *Trinité*, où l'imitation domine et où la coloration un peu rousse des chairs est un reflet des

peintures qu'il voyait à Mantoue. Le jeune maître se réservait pour la partie inférieure de son tableau placée aujourd'hui sur l'autre porte de la bibliothèque. Ici tout est vivant, et déjà tout est fastueusement agité. A gauche, on reconnaît Guillaume de Gonzague et son fils Vincent, le protecteur de Rubens ; à droite, près d'une balustrade, deux femmes agenouillées : la vieille est Éléonore d'Autriche, la mère du duc, la jeune est Éléonore de Médicis, femme de Vincent et sœur de la reine de France. Le custode de la bibliothèque raconte, non sans vraisemblance, que, de même que pour la partie supérieure du tableau, ce fragment a été rétréci. On assure que, lorsque l'œuvre était entière, on voyait à gauche les enfants de Vincent de Gonzague et de l'autre côté un soldat magnifiquement vêtu qui était Rubens lui-même. Les quatre figures qui restent sont mouvementées et superbes, avec des renversements d'attitudes, des flamboiements de draperies où le génie du Flamand se révèle presque tout entier. On retrouve partout, avec des carnations claires, une savante recherche des tons vénitiens. Et quelle belle liberté de pinceau ! Il y a là vraiment l'enthousiasme de la jeunesse et ses fraîcheurs fleuries. A cette époque, c'est-à-dire vers 1605, Rubens, timide et empêché lorsqu'il peint le groupe mystique de la Trinité, est déjà bien hardi et bien fort quand il fait de la portraiture vivante.

Le peintre flamand eut à Mantoue une autre aventure intellectuelle, une autre occasion de grandir. Déjà un document authentique nous l'a montré faisant des copies d'après Corrège, et on reconnaîtra que, pour un homme qui voulait savoir comment on peint les chairs lumineuses, ce n'était pas là un médiocre apprentissage. Mais il y avait dans la maison de Gonzague bien d'autres trésors. Songez que les irréparables dévastations ne datent que du pillage de 1630 et qu'aux premières années du XVIIe siècle tout était intact dans le palais des ducs de Mantoue. Une grande figure hantait cette fastueuse résidence, si appauvrie maintenant et si mélancoliquement ruinée : Andrea Mantegna était partout. Il parlait avec une autorité souveraine, avec une grâce adorable, dans les fresques merveilleuses qui décoraient la petite salle où l'on a installé depuis l'*archivio notarile*; il enseignait les costumes, les armures, le luxe solennel du monde antique dans cette série de cartons, les *Triomphes de Jules-César*, que l'Angleterre possède aujourd'hui. Ces cartons, Rubens les voyait tous les jours. Il eût été bien étrange que, déjà tourné du côté de l'érudition, il ne se fût pas intéressé à cette savante et libre reconstitution de l'antiquité latine. Il copia l'un des *Triomphes* de Mantegna, celui où l'on voit s'avancer le cortège des jeunes filles dansantes, et les esclaves conduisant les animaux et les éléphants chargés de fruits et de trophées. On

sait que cette copie, traitée avec la hautaine indépendance que Rubens apportait en toute chose, et demeurée en partie à l'état d'esquisse, a été acquise en 1856 par la National Gallery [1].

Une pareille étude, faite d'après Mantegna traduisant l'antique, ne pouvait que raviver chez Rubens le désir qu'il caressait depuis longtemps de revoir la ville fameuse qu'il avait entrevue en 1601, mais qui, étant inépuisable, lui gardait encore tant de leçons. Son rêve fut exaucé. Le duc lui permit de retourner à Rome. Rubens dut quitter Mantoue, quand il eut achevé ses copies d'après Corrège, c'est-à-dire à la fin de 1605. Il est vraisemblablement arrivé à Rome au commencement de l'hiver, et ses amis de Flandre paraissent en avoir été immédiatement informés, car on retrouve dans le recueil de M. Génard l'extrait d'une lettre du 6 janvier 1606, qui porte pour suscription les mots *Petro Rubenio, Romam* et dans laquelle Balthazar Moretus, le grand imprimeur, se réjouit de l'heureuse issue de son voyage [2]. Cette lettre latine et celles qui la suivirent font voir entre le typographe et le peintre la cordialité amicale et aussi le respect que des érudits doivent professer l'un pour l'autre. Leurs rapports sont ceux de deux lettrés. Dans sa dépêche du 7 avril 1606, Balthazar Moretus déplore la mort récente de Juste Lipse, et il parle à Rubens des savants de l'époque, comme si l'artiste les connaissait.

Et, en effet, malgré sa jeunesse, malgré la gentilhommerie de ses allures, Rubens appartenait, par ses relations et la curiosité de son esprit, à ce monde naïvement entaché de pédantisme où chacun latinisait son nom. Je ne crois pas qu'il ait personnellement connu Juste Lipse, mais il avait auprès de lui quelqu'un qui lui parlait sans cesse de l'illustre professeur de Louvain. C'était son frère Philippe Rubens. Ce frère aîné, qui lui aussi était un latinisant résolu, vivait à Rome dans l'étude des choses antiques. Il y était venu avant 1603, car c'est le 13 juin de cette année qu'il reçut son diplôme de docteur en droit canon et en droit civil et qu'il fut solennellement coiffé du bonnet traditionnel. L'acte notarié qui constate la réception de Philippe Rubens s'était montré pour lui d'une amabilité singulière : le candidat y est traité de *magnificus et excellens Dominus Philippus Rubens, Antverpiensis, qui scientiâ præclarus, moribus modestus, ingenio acutus et omni doctrinâ præditus.* On doit croire que, muni d'un pareil certificat, Philippe Rubens, qui avait d'ailleurs de la distinction dans l'esprit, a dû conserver à Rome, où il était le précepteur

1. Rubens conserva cette peinture jusqu'à sa mort. Elle est décrite ainsi qu'il suit dans l'inventaire de 1640 : *Three cloathes pasted uppon bord, beinge the Triumph of Julius Cesar, after Andrew Mantegna, not full made.*

2. *Aanteekeningen;* Anvers, 1877, p. 451.

du fils du président Richardot, une situation honorée. Cultivé, sérieux, plein de tenue, Philippe ne put qu'exercer une influence heureuse sur son jeune frère. Au besoin, il l'aurait rappelé au culte du latin, et Rubens, en effet, avait besoin de savoir cette langue, non pas morte, mais malade, ne fût-ce que pour comprendre les lettres que lui adressait d'Anvers l'infatigable typographe Moretus.

On ne sait pas exactement comment Rubens employa à Rome l'année 1606. M. Armand Baschet a retrouvé aux archives des Gonzague une lettre du 29 juillet par laquelle le peintre réclame au secrétaire Chieppio le payement de quatre mois de la pension qui lui est servie par le duc de Mantoue. Quelques jours après, le 4 août, nous le voyons, avec son frère Philippe et deux témoins, entrer chez un notaire de la Strada della Croce et signer une procuration dont Marie Pypelinckx avait besoin pour agir au nom et dans l'intérêt de ses fils absents[1].

Aimé et estimé de tous, fort au-dessus de ses compatriotes de la colonie flamande qui trop souvent remplissaient Rome du bruit de leurs esclandres et de leurs querelles, connu du haut personnel de la cour papale et particulièrement du cardinal Scipione Borghèse, Rubens aurait pu être heureux. Il avait cependant quelques ennuis, et ces ennuis lui venaient de Mantoue. Une chaîne, alors même qu'elle est dorée, ne laisse pas les mouvements très libres. Des préoccupations d'argent le troublèrent parfois. Il ne paraît pas que le trésorier de Vincent de Gonzague ait été toujours exact à envoyer régulièrement le subside attendu. Et puis, le duc de Mantoue avait des fantaisies. Deux peintres étaient engagés à son service, François Porbus et Rubens, et tous les deux lui manquaient à la fois pendant la seconde moitié de 1606. Au mois de juillet, Porbus avait été envoyé à Paris; Rubens vivait à Rome; il ne restait plus de peintres flamands à Mantoue et le duc en éprouvait un certain malaise. Vers le mois de novembre, il fit savoir à Rubens que son absence commençait à se prolonger démesurément et qu'il serait opportun d'en abréger la durée.

Au reçu de cette missive, Rubens poussa un véritable cri de douleur. Le 2 décembre 1606, il prit sa meilleure plume italienne et il écrivit à Annibale Chieppio l'intéressante lettre que M. Baschet a traduite et dont nous avons sous les yeux le texte authentique[2]. Le vaillant artiste explique comment la brusque résolution du duc de Mantoue le plonge dans le plus cruel embarras. Il a entrepris un travail considérable, et s'il

1. L'acte notarié est dans le livre de Bertolotti; *Artisti belgi ed olandesi a Roma*. Firenze, 1880, p. 138.

2. Adolf Rosenberg; *Rubensbriefe*, 1881, p. 28.

a dû accepter une commande, c'est parce que, depuis qu'il est à Rome, les gens du duc ne lui ont encore envoyé que 140 écus. Or, sans prétendre vivre comme un prince, Rubens se croit obligé d'avoir un certain train de maison : il a deux serviteurs à ses gages, et pour faire honneur à ses dépenses, il a dû chercher du travail. L'occasion était d'ailleurs si belle ! Le tableau qu'il a commencé et qu'il veut finir, c'est celui qui doit décorer le maître-autel de la nouvelle église de Santa-Maria in Vallicella ou des Pères de l'Oratoire, une église fort à la mode et déjà embellie par les ouvrages des plus illustres modernes. Rubens est moralement engagé, non seulement envers lui-même, mais aussi vis-à-vis de personnages de très grande conséquence qui ont compté sur lui et auxquels il lui serait douloureux de déplaire. Il demande donc à Chieppio de prendre sa cause en main ; il déclare qu'il entend continuer à servir le duc de Mantoue, il se rendra à l'appel de son protecteur, mais il sollicite un délai de trois mois. La lettre est vive et pressante. Vincent de Gonzague paraît en avoir été touché. Il accorda le sursis demandé, à la condition toutefois que Rubens viendrait à Mantoue aux pâques prochaines, c'est-à-dire au printemps de 1607. Grâce à ce répit, le tableau commencé s'acheva, un peu moins vite sans doute que Rubens l'avait espéré, mais du moins dans des conditions tout à fait heureuses, car c'est le chef-d'œuvre de sa jeunesse et comme le premier cri véritablement triomphal qui caractérisa l'ouverture de la grande fanfare.

Ce tableau, dont l'histoire a longtemps été mal connue, c'est le *Saint Grégoire*[1] qu'on admire aujourd'hui au musée de Grenoble; c'est la création typique de l'année 1607. Les lettres de Rubens nous en parlent plusieurs fois. Si habile qu'il fût déjà, le maître n'était pas encore l'improvisateur au pinceau plein de certitudes qu'on a connu plus tard ; il peignait avec soin, mêlant la précaution à la hardiesse, et disant à l'un de ses correspondants que des œuvres telles que le *Saint Grégoire* ne sont point de celles qu'on puisse traiter avec *furia*. Au printemps de 1607, lorsque dans une lettre du 9 juin Rubens annonce qu'il va partir pour Mantoue, il dit en même temps que son tableau n'est pas achevé, en ce sens qu'il attend que l'œuvre soit placée au maître-autel de la *Chiesa Nuova* pour la revoir dans son ensemble et la retoucher au point de vue de l'effet général. Sait-on la fin de l'aventure ? Ce grand ouvrage si amoureusement étudié ne fut jamais installé chez les Pères de l'Oratoire, ou du moins il ne resta que quelques jours dans leur église. Rubens, qui était justement fier de son tableau, le trouva exposé en trop mauvaise lumière : il le retira et

1. Ce tableau a été gravé dans la *Gazette*, t. VII, 1re période, p. 164.

lui chercha d'autres destinées. Le 2 février 1608, il offrait de le vendre au duc de Mantoue, dont le budget, alors assez mal en point, exigeait des ménagements. La proposition de l'artiste ne fut pas agréée. Lorsqu'il revint en Flandre, Rubens rapporta avec lui le *Saint Grégoire :* il le garda longtemps dans son atelier ; en 1626, il le fit placer à l'église Saint-Michel d'Anvers, où Mariette signale encore sa présence au XVIIIe siècle[1]. A l'heure qu'il est, nous l'avons dit, le tableau est à Grenoble, où il a été envoyé en 1811 par l'administration des musées, qui voyait dans le *Saint Grégoire* un *Saint Ambroise*. L'idée de s'informer, d'ouvrir un livre ou de regarder une estampe ne serait jamais venue aux gens de cette époque candide, et l'on sait combien leur ignorance a coûté cher au Louvre appauvri.

La composition de ce grand morceau est fort italienne, avec des à peu près de symétrie, des balancements de formes équilibrées qui révèlent une intelligente étude des maîtres du siècle antérieur. Au fond, un portique ouvert que flanquent des colonnes et dont l'arcature à plein cintre laisse voir un ciel très bleu. Au-dessus de cette porte s'agrafe un cadre où sont représentés la Vierge et l'Enfant qui tient la boule du monde. C'est une allusion à une peinture miraculeuse qu'on vénérait à Santa-Maria in Vallicella. Des anges, porteurs de guirlandes, voltigent autour de l'image sainte. Ils sont potelés et dodus, et, çà et là, ils sont comme fouettés de lumières blanches. On sent poindre, dans les corps de ces enfants robustes, le commencement d'une des religions de Rubens, l'amour de la chair fraîche ; mais ces anges ne sont pas encore flamands, en ce sens qu'ils sont modelés à l'italienne.

Le fond du tableau étant occupé par la décoration architecturale que nous venons de dire, le premier et le second plan sont meublés de six figures debout, de proportion extra naturelle. Presque toutes sont conçues dans un sentiment sculptural qui, à cette époque du moins, est une des plus constantes recherches de Rubens. Au centre, le pape saint Grégoire, levant vers le ciel sa tête inspirée, écoute les mystérieuses leçons que lui donne le Saint-Esprit, colombe blanche qui vole au-dessus de lui et dont l'aile caresse son front chauve. A droite, une grande jeune femme vêtue comme une princesse. C'est sainte Domitille, dont la *Chiesa Nuova* possédait les reliques. Derrière la sainte, deux martyrs, Achillée et Nérée : on ne voit guère que leurs têtes ascétiques et austères, car dans ces temps de sérieuse jeunesse, Rubens n'est pas indifférent aux inquiétudes de l'expression et il a parfois l'air de croire à la pensée. De l'autre côté, fai-

1. L'histoire du tableau de Rubens est fort bien racontée dans un livre excellent : *Étude sur le musée de Grenoble,* par M. Marcel Reymond, 1879. L'auteur rappelle avec raison que le *Saint Grégoire* a été gravé par Rombaut Eynhoudts.

sant face à sainte Domitille, est saint Maurice, le fier soldat de la légende, armé, cuirassé et appuyant la main sur la hampe d'une lance. Ce commandant de la légion thébaine cache à demi un autre martyr, saint Papien, qui présente de face son torse nu, ainsi que son visage superbe et correctement inspiré de l'antique. Ne semble-t-il pas que Rubens ait voulu faire entrer dans cette peinture toutes ses admirations, toutes ses études romaines ?

Il resterait à dire un mot du coloris de ce tableau magistral et de sa lumière. Parmi ceux qui l'ont décrit avant moi, quelques-uns rattachent l'œuvre aux influences du voyage à Venise et invoquent le nom de Véronèse. Le droit de s'insurger contre les opinions du prochain étant un droit imprescriptible, je protesterai énergiquement contre cette assimilation hasardeuse. Véronèse n'est presque pour rien dans le *Saint Grégoire*. Il s'agit ici d'un tout autre idéal. Le tableau est fait par la juxtaposition de clartés et de vigueurs, et ce principe, c'est celui-là même que préconisait alors un maître respecté par Rubens, Michel-Ange de Caravage. Mais il n'y a pas un noir dans le *Saint Grégoire* et, chose étrange, il n'y a pas un rouge. Au centre éclate une grande note claire donnée par la robe blanche du pontife. Cette robe, où courent des orfrois et des broderies, est d'une blancheur jaunissante et dorée. La gamme se prolonge d'abord sur la chevelure blonde de la sainte et ensuite dans les carnations des autres personnages, qui sont à la fois lumineuses et chaudes et entourées d'ombres que Véronèse aurait faites grises, mais que le caravagesque Rubens a accentuées avec des vigueurs rousses, comme un peintre qui songe avant tout au relief. Pour contraster avec ces blancs rompus de jaune, avec ces ors, avec ces notes d'ambre clair, il fallait des bleus, et en effet les bleus parlent dans l'intensité d'un ciel d'azur ; ils courent, légers et mêlés à des lilas tendres, sur la robe soyeuse de sainte Domitille. Ainsi la règle du contraste est obéie. On dirait que, par un anachronisme invraisemblable, Rubens, coloriste instinctif, a lu et deviné dès 1607 ce que notre Chevreul écrira plus tard sur la loi des complémentaires.

Il faut encore signaler dans ce maître tableau un autre détail caractéristique et presque un accident rare. Avec de la pompe et du mouvement il contient de la pensée. Le fait n'est pas ordinaire chez Rubens qui, volontiers, voit les dehors et les apparences, mais qui ne se soucie pas beaucoup d'exprimer l'âme intérieure. Un Rubens ému est un Rubens exceptionnel. Or si dans l'ensemble du *Saint Grégoire* la note dominante est la magnificence et le décor, il s'y rencontre des têtes singulièrement expressives. Le saint Papien à demi nu, qu'on voit au second plan derrière le saint Maurice, a le masque serein d'un marbre antique : c'est presque

un dieu, mais un dieu qui pense. Quant aux têtes d'Achillée et de Nérée, elles sont d'une austérité, d'une ferveur, d'un mysticisme extraordinaires. Où donc Rubens, si heureux et si charmé des fêtes de la vie, a-t-il pris cette note religieuse et cette conviction extatique ?

Nous l'avons dit, le tableau de *Saint Grégoire* ne resta guère qu'un instant sur l'autel de la *Chiesa Nuova*, Rubens ayant jugé qu'une pareille œuvre méritait une place meilleure. La lumière est si mauvaise, écrivait-il à Chieppio le 2 février 1608, « *che à pena si ponno discernere le figure non che godere l'esquisitezza del colorito e delicatezza delle teste e panni cavati con gran studio del naturale.* » Rubens enleva donc l'original et le remplaça par une autre décoration qui, à vrai dire, était une œuvre nouvelle. Les oratoriens lui avaient permis d'agir à son caprice. Comme il ne voulait pas se répéter textuellement, il fragmenta son thème en trois morceaux. Au centre, la Vierge tenant l'Enfant; à droite, saint Grégoire, saint Maurice et saint Papien, à gauche sainte Domitille, saint Nérée et saint Achillée. Les maîtres de la maison furent satisfaits de l'œuvre de Rubens, mais ils mirent à la payer une lenteur extrême [1].

Pendant qu'il travaillait au *Saint Grégoire* du musée de Grenoble et à la variante qui existe encore à Rome, Rubens n'oubliait pas qu'il appartenait au duc de Mantoue et il employait tout son zèle à le servir. Il achetait des tableaux pour son maître. Et quels tableaux ! Le choix des œuvres dont il négocia l'acquisition devait être significatif, et il le fut en effet. Le peintre moderne que Rubens préfère, en 1607, c'est Caravage. Nous le savions déjà par la façon dont le coloriste flamand fait jouer les clairs sur les ombres ; mais ici sa passion se précise par des pièces écrites : il achète, donc il est charmé. Caravage avait peint pour l'église della Scala in Transtevere, un grand tableau, la *Mort de la Vierge*. Par des raisons qu'on ne sait pas bien, ce tableau, qui eut un violent succès parmi les artistes, ne resta pas longtemps dans l'église [2]. Au printemps de 1607, il était à

1. Les pièces de comptabilité ont été retrouvées par Bertolotti dans les archives de la congrégation de l'Oratoire. Le premier payement est du 25 octobre 1608, le dernier du 1er avril 1612, alors que Rubens était depuis longtemps retourné à Anvers. Les reçus, signés l'un par Rubens, l'autre par son mandataire le peintre Jacques de Hase, sont imprimés dans le volume de Rosenberg, *Rubensbriefe*, p. 38. — Francis Wey a parlé d'une étrange façon de ces peintures, qui l'ont dérouté et qu'il trouve singulières. « Celle du centre (*la Vierge*) est un régal à la flamande.... Mais les saints des cadres de droite et de gauche, drapés, ajustés, contournés, presque vénitiens, rentrent parmi ces ouvrages hybrides où, poursuivant le style, le maître sort de lui-même pour devenir ce qu'on appelle *Rubens en Italie. Rome,* 1872, p. 262.

2. Lanzi écrit à ce propos une phrase qu'il faut rappeler. Après avoir dit que Caravage a parfois produit des œuvres d'un naturalisme déplaisant, il ajoute : *Alcune sue*

vendre. Rubens le fit acheter par Vincent de Gonzague. On le retrouve dans l'inventaire de la collection ducale. Il passa ensuite dans la galerie de Charles Ier, puis dans celle de Jabach, qui le vendit à Louis XIV. Et aujourd'hui il est au Louvre, où il représente très dignement les fiertés et le parti pris du puissant naturaliste ; mais, comme le catalogue ne le dit pas, on ignore d'ordinaire que c'est grâce à l'intervention chaleureuse de Rubens que le duc de Mantoue acheta ce tableau. Qu'on s'en réjouisse ou qu'on s'en attriste, il faut décidément s'habituer à cette pensée que, pendant son séjour à Rome, le lumineux Rubens a touché de très près à la secte des *caravaggeschi*.

Ainsi le maître flamand, dont les lettres concilient l'indépendance avec la courtoisie, n'oubliait pas son devoir et il servait Vincent de Gonzague dans les choses de son caprice intelligent. Un seul point le troublait, c'était d'avoir à quitter Rome au printemps de 1607 pour se trouver à Mantoue aux approches du jour de Pâques. Il l'avait promis ; mais, ici encore, il se fit attendre. Au commencement de juin, il est toujours à Rome. Enfin il se décide ; il annonce le 9 juin qu'il partira avant le 25, et bientôt il se met en route.

Mais où va-t-il? Si l'on ne veut tenir compte que des choses certaines, il faut bien avouer que, pendant sept mois, je veux dire de la fin de juin 1607 au 2 février 1608, on ignore ce que Rubens est devenu. Pas de lettre pendant cette période, aucune trace de son existence. Il n'est pas à Rome, nous le savons, et il voyage. Toutefois, il cesse de correspondre avec Chieppio et les gens de la cour de Mantoue. Pourquoi? C'est peut-être qu'il est auprès d'eux et qu'au lieu d'écrire ses lettres, il les parle.

Où donc étaient alors Vincent de Gonzague et son entourage? Les documents retrouvés par M. Armand Baschet nous le disent avec une précision parfaite. Au printemps de 1607, le duc avait résolu d'aller faire une excursion dans le Nord et particulièrement à Spa, dont les eaux lui avaient été prescrites. Le 22 juin, il change subitement de visée ; il annonce que la chaleur étant extrême dans les provinces lombardes, il s'est décidé à aller respirer l'*amenità dell'aria del mare,* à San-Pier d'Arena, près de Gênes. Il y arrive en effet, le 4 ou le 5 juillet, avec un nombreux cortège de gentilshommes et de serviteurs, car on n'avait pas préparé moins de soixante lits pour recevoir les gens de sa suite. Vincent de Gonzague resta à Gênes jusqu'au 24 août, la chaude saison s'étant gaiement passée

tavole furon poi tolte da sacri altari, ed una in particolare alla Scala che rappresentava il Transito di M. V. *e vi era un cadavero stranamente enfiato* (II, p. 162). C'est, on le voit, un ressouvenir de l'observation de Bellori qui, parlant du même tableau, y voit également *una donna morta gonfia.*

en conversations avec les dames, en concerts, en comédies, en promenades. Il y eut là pour l'aristocratie génoise le loisir heureux et la fantaisie d'une cour d'amour renouvelée.

Rubens assista-t-il à ces fêtes? Nous n'en savons rien, et cependant la conjecture reste vraisemblable, alors même qu'elle n'est appuyée par aucun texte authentique. En effet, Rubens étant certainement venu à Gênes, il faut bien trouver une date à ce voyage et lui faire une place dans sa biographie. La période italienne de la vie du peintre commençant à être connue, c'est nécessairement pendant l'été de 1607 qu'il a dû résider dans la cité génoise. Il est même possible que, le temps de villégiature expiré, il n'ait pas suivi le duc qui, en septembre, était de retour à Mantoue. Il est vraisemblable que Rubens a dû rester quelque temps à Gênes : Bellori va même jusqu'à dire : « *Di Roma egli si trasferi a Genova, e quivi fermossi più che in altro luogo d'Italia.* » L'exagération est évidente : Rubens ne s'est pas arrêté à Gênes plus longtemps que dans les autres villes ; mais il y a vécu et travaillé. Il le faut croire, et cependant ce n'est point à cause des peintures qui y étaient jadis conservées et dont plusieurs existent encore (nous savons que la plupart ont été exécutées en Flandre et envoyées ensuite aux maisons et aux églises génoises) ; nous pensons toutefois qu'il a pu faire à Gênes quelques portraits, et nous sommes sûrs qu'il a dessiné des architectures. Cette affirmation, bien que dépourvue de preuves écrites, est justifiée par l'existence du recueil de planches publié à Anvers en 1622, et dont Jacques Meursius donna plus tard une édition complète sous le titre : *Palazzi antichi di Genova raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens* [1].

Vincent de Gonzague était encore à Gênes lorsqu'il reçut une lettre datée de Bruxelles le 4 août 1607, et qui demeure importante dans la vie du maître. Cette lettre lui venait de l'archiduc Albert, souverain des Pays-Bas. L'archiduc demande à M. de Mantoue de vouloir bien permettre que Rubens quitte un instant son service pour venir mettre ordre à ses affaires flamandes. Il rappelle, par une phrase incidente, que le peintre est un de ses sujets — *mi vassallo,* — et bien qu'il donne pour prétexte à ce voyage le règlement de quelques intérêts de famille, on croit lire entre les lignes qu'il s'agit en réalité de travaux à confier au jeune maître. Ainsi

1. A propos de ce recueil, M. Henri Hymans fait observer que le séjour de Rubens à Gênes ayant été de courte durée (deux mois?), il est douteux que le maître ait eu le temps de dessiner lui-même tous les palais dont les élévations sont reproduites dans le volume. Il a dû se borner à prendre quelques croquis sommaires et s'aider ensuite de documents fournis par des collaborateurs inconnus. (*Histoire de la gravure dans l'école de Rubens.* Bruxelles, 1879, p. 233.)

la Flandre n'avait pas oublié Rubens; elle savait ce que valait déjà son génie, et elle réclamait son retour comme celui d'un enfant prodigue depuis trop longtemps absent. Le 13 septembre, Vincent de Gonzague répondit à l'archiduc Albert. Sa lettre, d'un accent très ferme, est un refus enguirlandé de courtoisies. Rubens, dit le duc, n'est pas mécontent d'être à mon service : il veut rester auprès de moi, et je désire le conserver. Tel est le sens de cette piquante dépêche qui, on le devine, n'était pas faite pour plaire à l'archiduc.

En réalité, Rubens aimait passionnément l'Italie; il croyait qu'il avait encore quelque chose à apprendre, et même à Gênes, où l'on peut supposer qu'il reçut bon accueil, il songeait à Rome. Il y revint à une date que nous ne savons pas, mais sans doute à la fin de 1607.

La première lettre qui nous permette de constater son retour est celle du 2 février 1608, à laquelle nous avons déjà fait allusion et où il offre de vendre au duc de Mantoue le fameux *Saint Grégoire*, le tableau qui, trop mal éclairé à la *Chiesa Nuova*, ne peut décidément y rester. L'affaire, on le sait, ne réussit point; mais, malgré cette déconvenue, Rubens ne conserva pas la moindre rancune. Le 23 février, on le voit s'occuper avec le plus grand zèle de l'acquisition d'un tableau de Cristoforo Pomerancio, que la duchesse Éléonore, qui, elle aussi, aimait la peinture, désirait acheter pour son propre cabinet. Rubens garda d'ailleurs toute sa vie un bon souvenir de ses relations avec la cour de Mantoue.

L'été de 1608 se passa sans incident. Rubens, tranquille à Rome, venait d'achever la seconde édition de son tableau de Santa-Maria in Vallicella, lorsqu'un événement que son cœur aurait dû prévoir lui fit brusquement quitter l'Italie. Au mois d'octobre, il reçut d'Anvers les plus alarmantes nouvelles. Sa mère, qu'il avait toujours chèrement aimée, était à la veille de mourir. Cette menaçante dépêche, qui alla moins vite que la maladie, parvint à Rubens le 26 octobre. Deux jours après, il se mit en route, non sans écrire à Chieppio, *salendo a cavallo*, l'intéressante lettre où il s'excuse de prendre un congé sans l'avoir obtenu; mais comment, en présence d'un malheur redouté, attendre les permissions nécessaires? Il veut revoir sa mère mourante, il part en toute hâte, sans regarder derrière lui, et l'âme pleine d'angoisse.

Toutefois Rubens n'oublie pas de dire à Chieppio que son départ n'est point éternel. Après avoir embrassé sa vieille mère, il reviendra. Comme les circonstances sont urgentes et graves, il prendra le chemin le plus court, il ne passera pas par Mantoue. Qu'irait-il y faire, d'ailleurs? Il sait que Vincent de Gonzague est absent. Il fera donc de son mieux pour rejoindre le duc qui, de son côté, a terminé un voyage dans les Pays-Bas et

revient en Italie. Le prince et le peintre pouvaient en effet se rencontrer. Après un court séjour à Paris, à Saint-Germain, à Fontainebleau, le duc était parti pour Marseille le 22 octobre; le 11 novembre, il arrivait à Gênes. Quant à Rubens, il quittait Rome le 28 octobre. L'histoire le perd de vue pendant ce voyage, qui dut être rapide et douloureux. L'artiste se dirigea sans doute vers Marseille, et il n'est pas impossible qu'il ait pu, dans un dernier entretien avec Vincent de Gonzague, lui dire en courant les inquiétudes de son cœur. Mais, si prompt qu'ait été ce retour, qui ressemblait à une fuite, il fut encore trop tardif. Rubens ne devait plus revoir sa mère. Quand, au mois de novembre, il arriva à Anvers, il trouva la maison en deuil. Marie Pypelinckx était morte le 19 octobre, avant même que la nouvelle de sa maladie fût parvenue à Rome. Telle est la loi de la vie. On s'en va plein de joie et d'espérance, sous le rayon clair d'un matin de printemps, et quand on revient par un soir d'automne, on se heurte à la pierre d'un tombeau.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)



ORFÈVRERIE FLORENTINE

LES AUTELS DE PISTOJA ET DE FLORENCE



SANS doute, l'histoire des deux autels d'orfèvrerie de la cathédrale de Pistoja et du baptistère de Florence n'est plus à faire en France. Jules Labarte l'a excellemment écrite, d'après les documents italiens, dans sa belle *Histoire des arts industriels du moyen âge et de la Renaissance*. Mais ces autels sont de ces monuments dont on ne saurait trop parler, car en eux se résument les transformations d'une période de l'art. L'autel de Pistoja est même plus intéressant, à cet égard, que celui de Florence, car il comprend en son ensemble les œuvres de plusieurs générations d'orfèvres dont les noms nous ont été conservés, noms qui d'ailleurs ne disent pas grand'chose, sinon qu'un tel, fils d'un tel, fut chargé, en telle année, de tel ou tel travail, sans autre écho dans d'autres œuvres qu'aucun caractère original ne fait sortir de l'uniformité des travaux d'une même école et d'une même époque. Mais la date est à retenir, car elle sert à les classer chronologiquement entre eux et à noter les transformations qu'ils ont pu recevoir dans leur manière ou dans leur style.

Par une fortune étrange, l'œuvre assez complexe de l'autel de saint Jacques à Pistoja, ayant conservé les fragments importants de celui qu'il a remplacé, remonte par eux jusqu'au XIIIe siècle, s'il descend jusqu'au XVe par les dernières additions qu'il a reçues.

L'ancien autel, composé d'un antependium et d'un retable exécutés en 1287, ayant été dérobé en 1293 par un voleur qui y gagna du même coup la honte de la corde et l'honneur d'un tiercet dans l'*Enfer* du Dante, et ayant été retrouvé en partie quelque temps après, fut remplacé en 1316 par un nouvel antependium fait de toutes pièces et par un retable où il entrait des éléments de l'ancien. Quelques années après, cette dernière partie fut remaniée, afin de faire place à la statue de l'apôtre à qui l'autel était dédié, puis successivement élargie et complétée par un couronnement nouveau, tandis qu'au devant d'autel étaient venues s'ajouter deux faces latérales, de façon à envelopper l'autel sur ses trois côtés, le quatrième étant adossé.

Mais ce ne fut pas tout. A la fin du XVIIIe siècle, ce riche ensemble fut transporté dans une autre chapelle que celle où il avait été d'abord installé. Les trois panneaux qui enveloppaient l'autel furent développés à peu près sur le même plan, et le retable reçut un nouveau soubassement qui sert de châsse aux reliques de saint Atto, évêque de Pistoja au XIIe siècle.

Devenu trop étroit pour sa base nouvelle, il en fut isolé par un gradin qu'accompagnent deux colonnes corinthiennes portant une architrave qui l'encadraient. Des chandeliers et des vases de fleurs forment avec cette lourde architecture le plus laid accompagnement que l'on puisse imaginer pour une œuvre d'une si grande valeur et de ce style. L'autel et son retable sont aujourd'hui indépendants l'un de l'autre, mais chacun d'eux est magnifique.

La partie centrale de l'autel est formée de vingt et un panneaux répartis sur trois rangs, séparés par des bandes d'argent repoussé de rinceaux à feuilles d'érable. Des feuilles de figuier sauvage décorent de leurs reliefs les bandes d'encadrement. Ces bandes, à leur rencontre ou à leur croisement, sont interrompues par des disques ou des quatrelobes de même métal encadrant soit une figure en buste de prophète ou de saint en émail translucide sur relief, soit des écus échiquetés d'or et de gueules qui sont les armes de Pistoja, croyons-nous.

Ces émaux translucides pour les figures, plutôt gravées qu'intaillées, s'enlèvent sur un fond bleu opaque entouré de lobes dont les vides champlevés sont remplis d'émail rouge, de telle sorte que deux espèces d'émaux sont réunies sur la même pièce. Exécutés en 1316, ils sont de quelques années antérieurs à ceux d'Orvieto, autrement importants par les sujets qu'ils représentent, mais d'autant plus célèbres qu'ils sont moins facilement visibles.

Les panneaux de l'extrémité de chaque rang, plus étroits que les

autres, abritent chacun une figure de prophète debout sous un arc ogival, tandis que ses arcatures ne se rencontrent pas dans tous les autres panneaux, dont les bas-reliefs en argent repoussé représentent des scènes de la vie du Christ.

Une longue inscription en belles onciales réservées sur un fond d'émail bleu court au-dessous de la bordure inférieure. Nous n'en transcrivons que ce qui nous donne le nom de l'artiste et la date de l'œuvre.

HOC OPVS FACTVM FVIT... IN CIVITATE PISTORII... SVB ANNO DNICE.



LE SACRIFICE D'ABRAHAM, PAR PIERO DE FLORENCE (1357).

(Pièce d'orfèvrerie de l'autel de Pistoja.)

M.CCC.XVI. INDICTIONE XV DE MENSE DECEMBRIS PER ME ANDREAM AICOBI OGNABENIS AVRIFICEM DE PISTORIO...

Si l'inscription nous apprend qu'Andréa, fils de Jacques d'Ognabene, orfèvre de Pistoja, exécuta cette pièce d'orfèvrerie dans sa ville natale en 1316, l'examen des figures qui la composent dénote un disciple des Pisans.

Le panneau qui couvrait le côté droit de l'autel, qui est notre gauche, et qui aujourd'hui est placé parallèlement au devant de l'autel, mais un peu en arrière, fut fabriqué par Pietro de Florence, à qni l'autre face avait été également commandée.

Les neuf bas-reliefs de ce panneau retracent les premières scènes de la

Genèse et de la jeunesse de la Vierge; maître Pietro ne pouvant faire autrement que de montrer nus nos premiers parents lors de leur naissance, de leur faute et de leur fuite du Paradis, dut éprouver quelque résistance de la part des maîtres de l'œuvre effarouchés, car ces derniers firent venir un orfèvre de Sienne *pro decidendo questionem vestentium*, pour décider de la question des vêtements. La frise d'argent sur laquelle l'inscription portant le nom de l'orfèvre et la date de l'œuvre devait être émaillée a disparu. Ce fut un autre orfèvre de Florence, maître Leonardo, à qui fut confié l'autre panneau, qui est consacré à la légende de saint Jacques. Il l'acheva en 1370, ainsi que nous l'apprend l'inscription qui fait suite à la première :

HOC OPVS FACTVM FVIT... SVB ANNO MCCCLXX PER ME LEONARDVM SER IOHANIS DE FIORENTIA AURIFICIS. .

Les deux orfèvres florentins, comme celui de Pistoja, sont évidemment disciples des Pisans.

Andréa d'Ognabene, le plus ancien des trois, est aussi de caractère plus complexe. Tantôt il nous semble se rapprocher de Niccolà par le caractère énergique et trapu de ses figures, par le style antique des draperies qui les revêtent et par un certain pathétique des mouvements ou des gestes, comme dans la *Crucifixion* et le *Massacre des Innocents*. Dans ce dernier, les soldats portent le harnois antique, si leur coiffure est le chapel de fer du XIVe siècle. Ailleurs, ils sont vêtus d'une ample cotte d'armes. Tantôt il se rapproche de Giovanni qui, même dans la chaire du baptistère de Pise, mêle des figures absolument gothiques à celles que son père imitait des sarcophages romains. Cela est surtout sensible dans le panneau qui reproduit les deux scènes de l'*Annonciation* et de la *Visitation*; si bien qu'on pourrait croire que plusieurs mains différentes ont composé et repoussé les scènes figurées sur le devant d'autel. Notons l'excellent style des chevaux des trois mages marchant, guidés par l'étoile.

L'architecture est de lignes assez fermes, formée d'arcs trilobés tombant sur le large tailloir des chapiteaux évasés, surmontés de frontons dont les rampants sont ornés de crochets qui ne manquent pas toujours d'énergie. L'influence du Nord se fait encore sentir.

L'orfèvre Pietro, n'ayant à retracer que des scènes de la Genèse ou de la jeunesse de la Vierge, n'a aucuns détails bien caractéristiques à montrer : ses figures sont courtes, avec de grosses têtes de physionomie un peu dure; ses compositions sont touffues, et il se rapproche plus de Niccolà Pisano que ne l'avait fait Andréa d'Ognabene quelque cinquante ans avant lui.

Les figures nues d'Adam et d'Ève, dont le naturalisme explique les scrupules des ordonnateurs de l'œuvre, largement mais un peu sommairement modelées comme sont presque toutes les anciennes œuvres en métal repoussé, témoignent soit d'un choix heureux dans les modèles, soit d'une certaine habitude de corriger la nature afin de l'anoblir. La figure d'Ève cueillant la pomme est surtout remarquable à cet égard.

La scène que nous reproduisons, et qui est double, donne une idée exacte de la manière de maître Pietro. D'un côté, on voit le *Sacrifice, d'Abraham ;* figure de l'Eucharistie avant la Loi : de l'autre, fort proba-



L'ARRESTATION DE SAINT JACQUES, PAR LEONARDO DE FLORENCE.

(Pièce d'orfèvrerie de l'autel de Pistoja.)

blement, le Christ nourrissant la foule, autre figure de l'Eucharistie ; celle-ci sous la Loi.

Léonardo, en retraçant la légende de saint Jacques, s'est montré plus élégant que son rival dans le dessin des figures, généralement moins courtes : plus gothique que lui dans les draperies maintenues cependant dans une simplicité relative dont la tradition s'est conservée depuis Giotto, il est très intéressant dans le détail des harnais des soldats. Si toujours ils sont coiffés du chapel ou de la barbute italienne, tantôt ils sont accoutrés avec une armure antique quelque peu arrangée à la mode du XIVe siècle, comme dans l'*Arrestation de saint Jacques* que nous reproduisons ; tantôt, coiffés du heaume avec gorgerins de mailles, ils portent

l'armure pleine du XIVe siècle, avec la ceinture d'armes au-dessous des hanches. D'autres portent le haubert de mailles avec rondelles protégeant l'aisselle et la saignée, et un cavalier vu de dos n'est protégé que par un plastron de fer attaché par des lanières étudiées avec soin, détails pris sur le vif et précieux à noter.

Quant à l'architecture, elle n'apparaît que rarement, dans les fonds, et son peu d'importance rend difficile d'en apprécier le caractère.

Le retable, nous le répétons, est une œuvre complexe.

Sa partie inférieure est divisée en cinq panneaux par des pilastres encadrant des ornements rapportés, qui, par leur style, annoncent le XVIIe siècle, bien que l'arrangement de cette partie date de 1788. Elle renferme les reliques de saint Atto.

Ces cinq panneaux reproduisent les divisions de l'étage supérieur, marquées également par des pilastres, également du XVIIe séicle, qui doivent avoir apporté quelque trouble dans l'économie primitive de cette partie, dont le panneau central, plus large que les autres, représente sous des arcatures un peu vides une *Annonciation* exécutée en 1390.

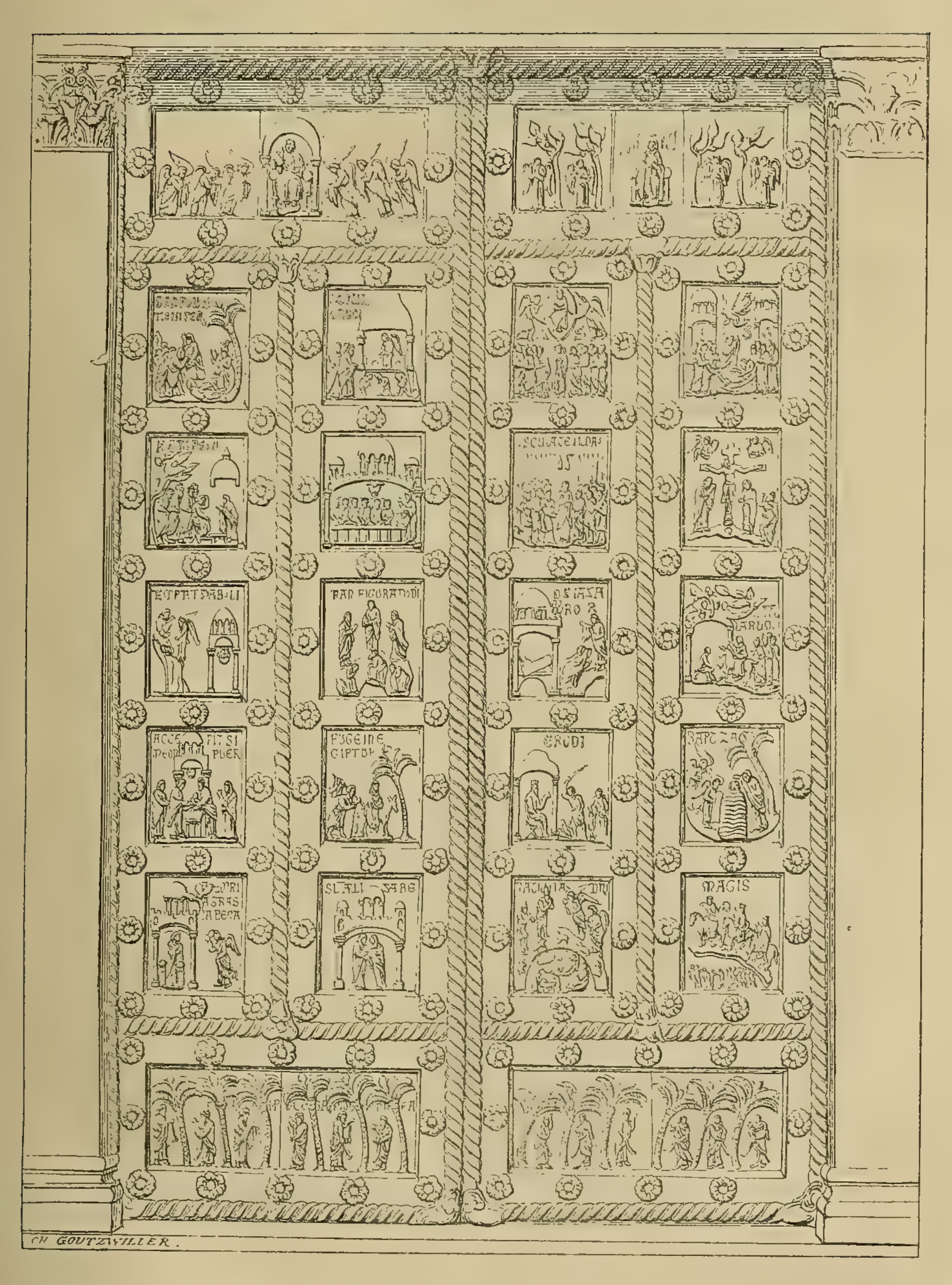
Ces arcatures, d'ailleurs, sont de caractère hybride. Si les doubles colonnes et les arcs lobés qu'elles portent semblent du XIVe siècle, le réseau à jour qui en garnit les tympans doit être un arrangement des commencements du XVIIe siècle, auquel on doit aussi les figures des Vertus debout sur des cartouches très caractéristiques, qui décorent les pilastres qui interrompent cette arcature. Il y a là un remaniement ancien, contemporain de la châsse de saint Atto. Aussi l'*Annonciation* et les deux figures assises et les deux bustes qui l'accompagnent ne doivent avoir été placés là que longtemps après leur exécution, afin d'occuper tant bien que mal des places vides.

L'œuvre réellement ancienne, concrète dans sa composition, bien que plusieurs fois remaniée, ne commence qu'au-dessus.

Elle se compose d'une première zone de onze compartiments rectangulaires, plus larges que hauts, comprenant chacun un buste saillant encadré, au fond, par un quatre-lobes à redans.

Au-dessus, une grande niche centrale renfermant la statue de saint Jacques assis, occupe la hauteur de deux zones d'arcs gothiques, six sur chaque rang et de chaque côté : le cinquième vers le bord étant en saillie sur le tout : vingt-quatre en tout.

Ces arcs, portés par des colonnettes, abritent des statuettes debout. Une puissante corniche couronne cette partie du retable dont elle épouse les ressauts.



PORTE DE BRONZE DE LA CATHÉDRALE DE PISE, FONDUE PAR BONANO EN 1180.

Il devait s'arrêter là à la fin du XIVe siècle. Les figures de la Vierge assise et des douze apôtres debout qui garnissent treize de ces arcs seraient des épaves du retable primitif, celui de 1287.

Aussi elles sont d'un caractère absolument différent de celui des autres arcs. Pour nous autres gens du Nord, elles seraient du XIIe siècle, et plutôt allemandes que françaises. Elles rappellent beaucoup, en effet, les statues en cuivre repoussé qui garnissent les flancs des châsses des bords du Rhin.

Si ces statuettes appartiennent bien réellement à la fin du XIIIe siècle, elles montrent combien l'art retardait en Italie, et combien, en dehors de Pise et des villes où travaillèrent Niccolà et Giovanni Pisano, l'influence de ceux-ci fut lente à se faire sentir.

Avant leur venue, l'art n'était que barbarie, et sans sortir de Pistoja on peut s'en convaincre en examinant les bas-reliefs plutôt ciselés que sculptés sur les linteaux de quelques-unes de ses églises. Ces essais barbares sont postérieurs cependant à l'époque où l'on commençait à décorer des statues que l'on connaît nos grandes cathédrales déjà construites en partie.

A Pise même, la seule des portes de bronze du Dôme qui ait été sauvée de l'incendie de 1596, tout en se réclamant de l'art byzantin, est d'une rudesse qui la ferait croire bien plus ancienne que l'année 1180, où elle fut fondue par Bonano, artiste renommé en son temps, puisqu'il fut appelé en Sicile pour y exécuter les portes de l'église de Montreale.

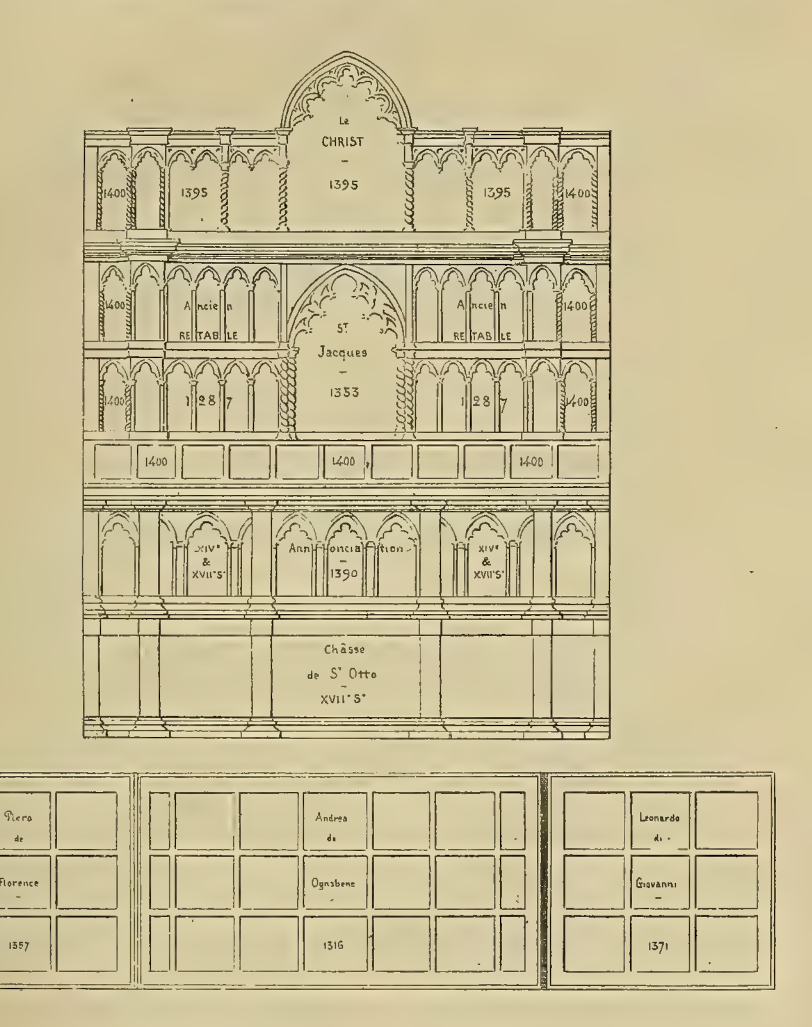
Quant à l'architecture qui encadre ces figures, elle est franchement ogivale, plus simple que celle qu'Andréa d'Ognabene a introduite dans les bas-reliefs de son devant d'autel, et par conséquent antérieure. Les colonnes portent sur des bases à tores aplatis, séparés par une gorge profonde, les mêmes que l'on voit sous les supports des chaires de Pise et de Pistoja, qui sont du XIIIe siècle.

La belle statue de saint Jacques, haute de 0^m,70, ronde bosse en argent repoussé, d'un relief excessif et d'une exécution telle qu'elle place maître Giglio, son auteur, parmi les plus excellents orfèvres de son temps, ne date que de l'année 1349. La niche dans laquelle elle est assise ne fut ajoutée qu'en 1387, par le fils d'un orfèvre allemand : *Maestro Piero d'Arrigo tedesco*. Aussi est-elle en parfait désaccord avec l'architecture qui l'encadre, surtout par les colonnes torses qui en supportent l'arc aux lobes contrelobés : colonnes si contraires au sentiment de l'architecture gothique, et que l'Italie a prodiguées dans ses monuments du XIVe siècle, qu'elles alourdissent.

Le même orfèvre, d'origine allemande, avait été chargé l'année précédente de garnir de statues les arcs ouverts dans les avant-corps qui

limitaient dans l'origine le retable primitif; ces statues diffèrent seulement par le style de celles des apôtres qu'elles encadrent, et peuvent passer pour gothiques.

C'est au même que l'on dut, en 1390, l'*Annonciation* placée sous les arcs qui surmontent la châsse de saint Atto.



DIVISIONS DU RETABLE ET DU DEVANT D'AUTEL DE PISTOJA.

En même temps que l'on décidait de couronner le retable ainsi achevé par une grande figure du Christ, assis en majesté dans une auréole ogivale, abritée par un arc lobé et entouré de chérubins, placée au-dessus du saint Jacques, accompagnée latéralement d'arcatures plus basses encadrant des chœurs d'anges, on résolut d'élargir l'ancien retable lui-

même. Au delà des arcs en saillie on en établit d'autres en retraite, dont le dessin et les colonnes de support sont absolument semblables à celles qui leur correspondent au dernier étage, et même à celles qui sont à l'aplomb des avant-corps. On dut aussi ajouter un nouveau panneau rectangulaire de chaque côté de la frise de bustes placée sous la niche du saint Jacques, et même à l'étage inférieur où se trouve l'Annonciation. Pour remplir ces niches et ces panneaux, l'orfèvre Atto di Piero Braccini, qui avait achevé en 1399 le couronnement commencé en 1395, conjointement avec Nofrii di Buto, orfèvre florentin, fut chargé, avec un nouvel associé, de faire deux figures et quatre bustes. Deux autres orfèvres associés reçurent une commande pareille.

Il est facile de reconnaître les statuettes, très caractérisées par leur costume, qui firent l'objet de cette commande, mais il nous est beaucoup plus difficile de reconnaître la place des demi-figures. Les documents n'en mentionnent que huit, et nous en trouvons treize en tout. Onze sur le soubassement de l'ancien retable et deux dans les vides de l'arcature placée au-dessous, que le XVIIe siècle a coupée de pilastres chargés de figures et de cartouches.

Il est vrai que les travaux du retable ne cessèrent point avec le XIVe siècle, et que les documents en mentionnent de postérieurs, qui eurent pour objet de compléter l'œuvre en remplissant les places vides. Brunelleschi même y aurait travaillé, et l'on donne comme de lui les deux bustes de l'extrémité du soubassement. Il est vrai qu'ils sont d'un autre caractère et d'une saillie bien plus considérable que les neuf autres, qui, plus lourds et d'un modelé moins ressenti, semblent être de la même main.

Cette frise enfin, ne laissant pas deviner qu'elle ait été allongée, et étant toute entière sur un même plan, sans aucuns ressauts au droit des arcatures en saillie qu'elle porte, n'est pas du même temps que l'ancien retable du XIIIe siècle, et pourrait bien dater du même temps que le couronnement. Parmi les bustes saillant du milieu de quatre-lobes qui la composent trouveraient place les huit commandés dans la première année du XVe siècle.

Telle est cette œuvre magnifique, qui résume tous les styles et toutes les tendances de la statuaire, et même de l'architecture en Italie, depuis la fin du XIIIe siècle, par les apôtres de l'ancien retable, jusqu'aux commencements du XVe par les deux bustes de Brunelleschi, en passant par les bas-reliefs dont Andrea d'Ognabene, Piero et Leonardo de Florence, sectateurs plus ou moins stricts de l'école des Pisans, ont couvert le parement d'autel de 1316 à 1370 ; puis, par la statue de saint Jacques où



STATUE DE SAINT JACQUES EN ARGENT REPOUSSÉ, PAR MAESTRO GIGLIO (1349).

(Autel de Pistoja.)

M° Giglio, en 1349, semble abandonner la tradition italienne pour se rapprocher du gothique du Nord; terminant enfin par le Christ et les chœurs d'anges où cette même tradition est suivie par les orfèvres florentins de l'extrême fin du XIVe siècle et du commencement du XVe, où un art nouveau commence à naître par suite d'un nouveau retour à l'antique, après la première renaissance dont Niccolà Pisano fut le promoteur.

Cette orfèvrerie est largement dorée, mais non entièrement. Les manteaux des personnages et les moulures de l'architecture ont seuls généralement reçu une couche d'or qui réchauffe le froid de l'argent des carnations et des vêtements, et se marie à l'éclat des émaux qui interviennent dans l'ornementation du devant d'autel seul, malheureusement.

L'histoire et la composition de l'autel de saint Jean de Florence sont beaucoup plus simples que celles de l'autel de saint Jacques de Pistoja.

Consistant d'abord en un simple devant d'autel auquel on ajouta postérieurement deux faces latérales, il se compose, pour la face, d'une niche centrale qui en occupe toute la hauteur entre le socle et le couronnement, et de quatre bas-reliefs disposés sur deux rangs de chaque côté, séparés et limités verticalement par de magnifiques piles d'architecture gothique, dont les motifs encadrent des statues, et horizontalement par des frises ornées de fleurons.

Un couronnement, formé d'une suite de niches ogivales abritant des statues, supporte une corniche qui règne au niveau de la table de l'autel.

Les deux faces latérales, ajoutées postérieurement, reproduisent les mêmes divisions et les mêmes ornements, mais un peu modifiés par suite du changement dans le goût; d'un dessin moins ferme en définitive. Deux bas-reliefs superposés couvrent chaque face latérale.

Cet autel est tout entier consacré à saint Jean, dont les bas-reliefs racontent la légende, tandis que la niche centrale renferme sa statue.

Les erreurs fourmillent dans les guides sur les auteurs de cette œuvre.

Le devant d'autel commencé en 1366 par Berto di Geri et Leonardo, celui précisément de l'antependium de Pistoja, repris en 1377 par ce même Berto avec Cristofano di Paolo et Michele Monte, fut poursuivi par Cristofano seul à partir de 1387 jusqu'en 1402, où il l'acheva; quant à la statue de saint Jean, elle fut commandée longtemps après,

BERNARDO DI CIONE



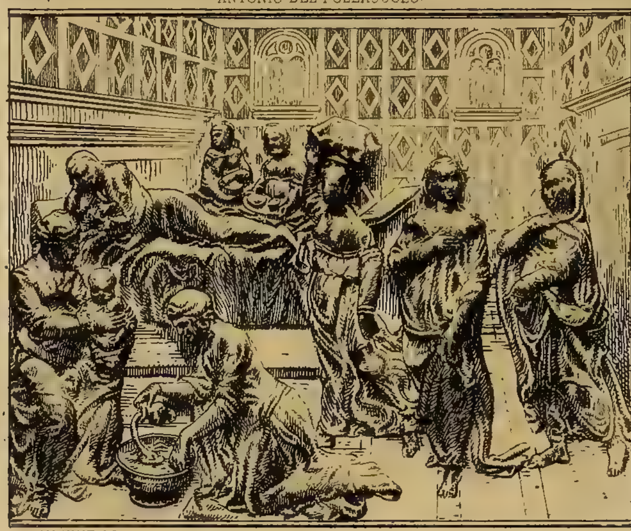
ANTONIO DI SALVI ET FRANCESCO DI GIOVANNI



ANTONIO DEL POLLAJUOLO



ANDREA DEL VERROCCHIO



AURENT SC

AUTEL D'ARGENT DU BAPTISTERE DE FLORENCE _ Bas reliefs des côtes

Imp A Salmon Paris

en 1451, à Michelozzo Michelozzi, qui reçut 50 florins d'or pour son travail.

Quelle part faire à chacun des orfèvres qui, pendant près d'une quarantaine d'années, s'appliquèrent à cette œuvre? D'autant plus que la tradition prétend qu'ils y firent entrer plusieurs éléments d'un devant d'autel fabriqué antérieurement par Matteo Cione, le père d'Orcagna. Il est probable que Leonardo, d'après ce que nous connaissons de lui à Pistoja, dut exécuter surtout les bas-reliefs, et qu'on peut lui attribuer celui qui représente *Saint Jean devant Hérode*. Les costumes des soldats sont les mêmes que dans l'*Arrestation de saint Jacques*.

Le bas-relief du saint Jean en prison visité par ses disciples se rattache aussi à lui par certains côtés. Mais les six autres bas-reliefs, où la légende du Précurseur est un peu délayée, semblent moins touffus en personnages et par conséquent plus lisibles. Ces personnages sont moins trapus, et leurs draperies, participant à la fois de l'antiquité et du moyen âge, montrent cette gothicité particulière à l'art italien, telle que Giotto l'a imposée au XIVe siècle.

Andrea Pisano, d'ailleurs, dont le style forme un si frappant contraste avec celui de ses deux maîtres, Niccolà et Giovanni, ce qu'on doit probablement attribuer à son séjour à Venise, où il a dû recevoir et d'où il a dû rapporter le sentiment très prononcé du style gothique du Nord qui caractérise sa statuaire, avait achevé les portes de bronze du baptistère de saint Jean avant que le devant d'autel fût commencé. Les artistes qui l'exécutèrenl durent subir l'influence de cette œuvre remarquable, même à côté des portes de Ghiberti, auxquelles nous la préférons même, parce que ses bas-reliefs, plus conformes aux conditions de la sculpture, ne ressemblent point à des tableaux.

Il résulte, de plus, d'un acte de 1476 que les figures de ces bas-reliefs sont pleines : c'est-à-dire fondues et réparées au ciselet. Ce même acte stipule que deux faces latérales seront ajoutées au devant d'autel qu'on y appele *dossale*, en détournant un peu de son sens ce mot généralement employé au moyen âge pour désigner un dossier. Les figures des bas-reliefs doivent être creuses d'après cet acte, ce qui peut indiquer qu'elles sont des œuvres de repoussé plutôt que de fonte, ce qui serait à vérifier sur place. La désignation de leurs auteurs écarte un certain nombre d'attributions erronées.

La *Visitation* que l'acte qualifie d'Annonciation est de Bernardo di Cenni : *la Décollation* de saint Jean est d'Andrea del Verrocchio. La *Nativité* d'Antonio del Pollajuolo et l'*Hérodiade dansant* est l'œuvre de deux orfèvres associés : Antonio di Salvi et Francesco di Giovanni.

A l'époque où le *dossale* fut ainsi complété, tous les grands sculpteurs florentins, Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, et le Siennois Jacopo della Quercia avaient transformé l'art et avaient vécu. Aussi la différence est grande entre le style des figures des huit bas-reliefs du panneau central et celui des quatre bas-reliefs des côtés. Antonio del Pollajuolo, élève de Ghiberti, artiste tourmenté, peintre éminent en même temps que sculpteur, est connu par ses tombeaux de bronze de Saint-Pierre de Rome; Andrea del Verrocchio, élève de Donatello, n'aurait fait que la statue équestre de Coléoni qu'il serait suffisament célèbre : mais leurs trois autres collaborateurs sont presque ignorés.

On sait cependant que Bernardo di Cenni avait travaillé en 1451 dans l'atelier de Ghiberti, lorsqu'il exécutait la seconde des portes de bronze du Baptistère; aussi retrouve-t-on l'élégance du maître et le soin qu'il apportait à l'effet perspectif des détails dans son bas-relief de la *Visitation*.

Quant à Antonio de Salvi, il est cité par B. Cellini comme excellent dans le travail de la grosse orfèvrerie, de l'orfèvrerie monumentale, comme celle dont il s'agit ici. C'est un artiste de son temps, qui a profité des leçons des maîtres, mais qui a distribué un peu uniformément les figures de son bas-relief le *Repas d'Hérode*, devant qui Hérodiade s'avance gracieuse.

Les documents ne parlent pas des auteurs des statuettes nombreuses qui échurent sans doute, ainsi que l'architecture, aux apprentis que les maîtres orfèvres entretenaient dans ce qu'on appelait alors leur boutique.

Si l'autel de Pistoja est plus intéressant au point de vue de l'archéologie, celui de Florence l'est davantage au point de vue de l'art; mais l'effet que produit le premier est bien supérieur à celui qui se dégage du second. Nous l'avons examiné dans la maison de l'œuvre du Dôme où il est conservé : nous l'avons revu, exposé sur une estrade au beau milieu du Baptistère, à l'occasion de la fête de saint Jean, et les deux fois il nous a semblé noir et triste. Cela tient à ce qu'aucune dorure n'intervient pour en égayer les détails. L'argent s'est oxydé ou sulfuré avec le temps et apparaît aussi noir qu'un nielle. Les frises émaillées de bleu, sur lesquelles se détachent des fleurons d'argent, ne suffisent pas plus que les quelques figures en émail translucide sur relief qui décorent les niches terminales des piles, à réveiller l'aspect sombre de l'ensemble, la couleur bleue étant une de celles qui s'éclairent le moins.

Les orfèvres qui ont, au xve siècle, exécuté l'autel de Saint-Jean étaient certainement des artistes éminents, et plusieurs étaient presque des hommes de génie : mais ils avaient perdu la tradition constante chez leurs



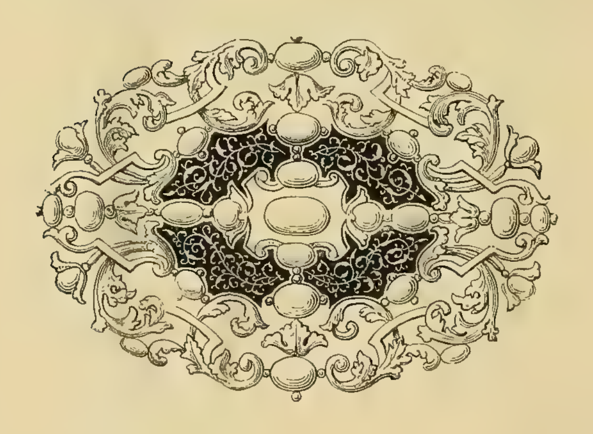
STATUE DE SAINT JEAN-BAPTISTE, PAR MICHELOZZO-MICHELOZZI (1451).

(Autel de Florence.)

prédécesseurs, depuis les temps carolingiens, au Nord comme au Midi, de dorer dans une certaine proportion les œuvres qu'ils faisaient en argent, afin d'y apporter, avec la variété résultant de l'opposition des colorations des deux métaux, l'inaltérabilité de l'un, toujours brillant, à l'altérabilité de l'autre qui noircit avec le temps.

Aussi, considéré au point de vue des conditions de l'orfèvrerie, l'autel de Pistoja nous paraît supérieur à celui de Florence, car l'effet qu'il produit est plus agréable et plus varié.

ALFRED DARCEL.



LES FRESQUES DE RAPHAËL

A LA FARNÉSINE

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

AUGUSTIN CHIGI

I.



AVANT d'aborder le personnage d'Augustin Chigi, il nous faut présenter au lecteur quelques considérations générales.

Il y a toujours eu comme deux villes distinctes dans la Rome moderne : l'une, la Rome pontificale, capitale du monde catholique ; l'autre, que l'on pourrait appeler la Rome des Romains. Aujourd'hui que la papauté temporelle a disparu, la division apparaît nettement : la Rome pontificale est limitée à la petite enclave du Vatican ; la Rome des Romains, devenue la Rome des Italiens, possède tout le reste. Il n'en était pas ainsi il y a trois siècles : la Rome pontificale, outre le Borgo, embrassait tout le Transtevère. Le Tibre marquait en quelque sorte la limite des deux cités.

Ce n'est pas que le pontife souverain ne possédât partout également sur la Ville éternelle des droits incontestés : ce n'est pas même qu'une puissance absolue ne lui appartînt sur l'ensemble des États de l'Église, patrimoine de saint Pierre, singulièrement agrandi depuis le temps de Pépin le Bref. Le pape avait dans chaque province ses préfets, fonctionnaires à la fois politiques et religieux ; lui seul commandait, lui seul administrait.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVI, 2e période, p. 465.

Mais l'apparence n'est pas tout. A côté de la puissance officielle, il y a souvent en ce monde la puissance réelle, et la vérité, il faut la dire. Il n'y avait peut-être pas de lieu au monde où le pape fût moins obéi que dans ses propres États : la cause en était dans l'institution même de la papauté. Tant que l'évêque de Rome, prince des apôtres et successeur de Pierre, fut désigné par l'acclamation populaire, Rome et la papauté ne firent qu'un : mais bientôt un autre mode d'élection prévalut et qui sortait de l'organisation de l'Église elle-même. Le pape ne fut plus nommé par les Romains ; il fut nommé par le seul collège des *porporati*, et choisi parmi les cardinaux représentants de l'Église universelle ; les Romains n'y formèrent plus qu'une minorité. L'*orbis* remplaça l'*urbs*. On vit des papes venus, non seulement des provinces du nord ou du midi de l'Italie, mais souvent de plus loin encore, — de France, d'Allemagne ou d'Espagne, — s'asseoir sur le trône de Pierre.

Alors s'accomplit, sous une forme plus ou moins violente selon les temps ou l'énergie des hommes, le divorce entre la Rome pontificale et l'autre Rome. On sait combien est vif, dans la race italienne, le sentiment de la cité, ce que nous appellerions le patriotisme de clocher. Tout chef de la catholicité qu'il fût, qu'il vînt d'Espagne ou de France, qu'il vînt seulement de Naples, de Sicile, de Sienne ou de Milan, le pape n'était considéré par les vieux Romains que comme un étranger, comme un intrus. On subissait son autorité plus qu'on ne l'acceptait; on lui résistait de son mieux. Les révoltes furent nombreuses : la plus violente sortit du peuple. On sait quelle tentative fut faite pour ressusciter, au temps d'Arnaud de Brescia, une république romaine ; on sait comment elle échoua, et était condamnée d'avance à échouer. Obligée de se réfugier à Avignon, la papauté rentra triomphante dans Rome après un exil de soixante-dix ans.

Triomphe, en réalité, plus brillant que solide. Si le sentiment populaire avait été incapable de rien fonder, l'anarchie qui avait suivi avait vu s'élever au centre de l'Italie une véritable féodalité. Un certain nombre de familles puissantes et riches avaient pris peu à peu l'autorité que personne n'exerçait plus; elles avaient leurs clients, leurs hommes d'armes. Dans la ville, leurs palais ressemblaient à des châteaux forts ; elles possédaient dans le territoire romain de véritables châteaux forts ; des villes, des espaces de terrain immenses leur appartenaient. Leurs rivalités seules, leurs guerres incessantes, maintenaient entre elles une sorte d'équilibre. Il suffit de rappeler les noms des Colonna et des Orsini.

Telle fut la situation en face de laquelle se trouva la papauté à son retour d'Avignon. Pour imposer sa loi aux uns et aux autres et les forcer

à reconnaître son autorité, elle eût eu beaucoup à faire; elle eût eu besoin d'une puissance militaire qui souvent lui manquait; les intérêts de la chrétienté repandus dans toute l'Europe lui imposaient d'ailleurs, le plus souvent, des préoccupations plus pressantes. Quand on n'en venait pas à la lutte ouverte, quand on respectait, en apparence du moins, sa souveraineté nominale, elle fermait sans trop de peine les yeux sur le reste; son prestige par toute l'Europe la consolait de ce qui, à Rome même et aux environs, pouvait lui manquer. De temps en temps seulement un pape plus résolu essayait d'être vraiment le maître effectif dans ses États et d'abaisser toutes les résistances. Telle fut, en réalité, l'œuvre reprise avec les moyens dénués de tous scrupules que l'on sait, par l'Espagnol Alexandre VI Borgia, aidé de son fils César : telle fut l'œuvre reprise plus tard par Sixte-Quint et qui cette fois réussit. Justicier impitoyable, il força tout le monde, grands et petits, à s'incliner également devant lui : l'aristocratie turbulente fut abattue, l'hostilité sourde des vieux Romains contre la papauté put continuer, et continua en effet, mais les révoltes ouvertes prirent fin.

Il était impossible qu'aucun pape réussît à conquérir entièrement le patriotisme romain, qu'il employât à cette tentative ou la force ou la persuasion. De tels desseins veulent le temps pour être accomplis et le pape est presque toujours un vieillard disposant de quelques années de vie seulement, parfois de quelques mois. A quoi bon d'ailleurs fonder une puissance que l'on ne peut transmettre à personne? Un pape n'a point d'héritier par le sang, et jamais pape n'a pu seulement désigner son successeur. Au moment où un pape venait à disparaître, un autre pape arrivait, né ailleurs que le précédent, étranger comme lui, animé de sentiments nouveaux, tenant le plus souvent à se distinguer de son prédécesseur par le choix de nouveaux conseillers, par une autre politique. Et ainsi, sous une apparente unité, la division se perpétuait à travers la série des pontifes souverains, entre la vieille Rome et la papauté, sans s'effacer jamais. Le seul résultat de cette situation, le voici : chaque pontificat nouveau ajoutera une famille à l'aristocratie romaine. Si les papes n'ont pas de fils, ils ont en général des frères et des neveux, et l'on aime d'autant plus ses frères et ses neveux que soi-même on n'a pas d'enfants. C'était le plus souvent une race âpre à la curée que ces parents, d'autant plus âpre que l'occasion de faire fortune devait moins durer et qu'il importait davantage de se presser. La chasse était ardente aux bénéfices, aux dignités : justifiée en quelque sorte par la tradition, elle se faisait sans scrupules. On poursuivait également et les honneurs et l'argent. Quand la mort arrivait trop tôt ou quand on était incapable de garder ce

que l'on avait su acquérir, la déchéance suivait de près la fortune rapide; quand on était plus heureux ou plus sage, la splendeur se continuait; on retrouvait avec de l'adresse des faveurs nouvelles. La famille des parvenus, jalousée d'abord et vue de mauvais œil par l'ancienne aristocratie, après deux ou trois générations prenait place à son tour parmi cette aristocratie. Suivant les circonstances, tantôt elle s'insinuait auprès d'un pape nouveau, tantôt lui tenait tête, l'obligeait à compter avec son influence ou boudait fièrement. Elle était arrivée au Borgo humble et pauvre : un siècle plus tard, elle avait pris place, opulente et hautaine, dans quelque superbe palais élevé sur l'autre rive.

On ne saurait bien comprendre l'histoire de Raphaël, si l'on n'a ce fait bien présent à l'esprit. Jamais peut-être la distinction des deux Romes, que nous venons de signaler, n'a été plus manifeste qu'à l'époque de la Renaissance où nous reporte cette étude. D'une rive à l'autre du fleuve, les deux cités se regardaient, se touchant pour ainsi dire, en constantes relations, mais se mêlant peu l'une à l'autre, se comprenant peu, s'observant avec une défiance hostile.

C'étaient comme deux mondes différents, deux sociétés opposées. Ici, autour du Vatican, la Rome pontificale avec tout son cortège de gens d'Église, membres du Sacré Collège, prélats, secrétaires, officiers de la curie, avec toute l'allée et venue des diplomates, des lettrés, des étrangers qu'appelait auprès du saint-siège ou la curiosité, ou la nécessité de graves intérêts à débattre; là, sur la rive gauche du fleuve, la ville romaine où vivait la tradition locale, où un certain nombre d'anciennes familles défendaient de leur mieux leur autorité menacée, la féodalité de plus en plus chancelante. Pour réunir un moment les deux villes, il ne fallait rien moins qu'une cérémonie solennelle, une grande fête, le couronnement d'un pape, prenant, au travers des arcs de triomphe, possession de la Ville éternelle.

La Rome active, intelligente, mêlée ardemment au grand mouvement de la Renaissance, ce n'était pas la vieille Rome, c'était la Rome pontificale, la Rome du Transtevère. On eût dit que le tempérament de la vieille république romaine, ennemie des arts, ennemie de la science, médiocrement amie des lettres, n'avait pas cessé de durer dans l'antique Latium. Au magnifique essor de l'Italie du XIIIe, du XIVe siècle, du XVe siècle même, Rome n'avait pour ainsi dire pris aucune part. Elle n'avait produit ni un écrivain de renom, ni un architecte, ni un peintre, ni un sculpteur illustre. Seule, pour ainsi dire, entre les cités italiennes, elle ne compte pas dans le mouvement italien. Elle a subi la contagion de l'art, elle aussi, mais plus tard seulement, et comme contrainte et vaincue. Le

palais Farnèse excepté, elle ne possède pas un seul monument qui date de l'époque inspirée et vraiment vivante de la Renaissance. C'est de la seconde moitié du XVIe siècle, c'est du XVIIe siècle plus encore que datent la plupart de ses palais et les peintures qui les décorent. La décadence alors avait commencé déjà et marchait à grands pas. Le goût de la pompe, du théâtral, des ornements exagérés, de la vaine richesse, de la fausse magnificence, avait remplacé le sentiment de la grandeur véritable. La vieille Rome, en sa majorité, résistait de son mieux à la poussée de la Renaissance : le peuple, par ignorance, manque de culture, défaut de naturel instinct artistique; la noblesse, par antipathie pour la papauté. Rude et violent, occupé de guerre, de chasse et d'armes, n'estimant que la force, irrité de voir son influence diminuer chaque jour, méprisant les lettres, les arts, la vie élégante et polie, sentant vaguement que là était l'ennemi qui ne devait pas tarder à le vaincre, tour à tour enfermé dans son palais ou courant la campagne, suivi, selon la circonstance, d'une nombreuse meute de chiens prêts à chasser le cerf ou le sanglier, ou d'une suite d'hommes d'armes et de sbires; tel on se figure volontiers le seigneur romain de cet âge.

Appelé à Rome par le pape Jules II, Raphaël fut naturellement un habitant de la Rome pontificale. C'est dans le Transtevère que se sont écoulées les douze dernières années de sa vie. C'est là qu'il habitait, c'est là qu'il travaillait, avant même que Léon X eût fait de lui le directeur des beaux-arts et le successeur de Bramante dans la surintendance des travaux de Saint-Pierre. Il n'est point douteux qu'il allât souvent se promener dans la vieille Rome, visiter ses monuments, étudier les magnifiques vestiges du passé en ruine çà et là, ou exhumés par les fouilles récentes, comme les décorations des thermes de Titus; mais lorsqu'il s'y promenait c'était seulement comme un visiteur attentif. Toutes ses amitiés, toutes ses relations, toutes ses habitudes, étaient sur la rive droite du Tibre. De ses nombreux élèves, un seul, le plus célèbre il est vrai, fut un Romain, comme son nom l'indique; encore ignorons-nous dans quelle partie de la ville était né Jules Romain. Raphaël n'est guère sorti de cette colonie étrangère, cosmopolite comme nous dirions aujourd'hui, qu'attirait autour d'elle la papauté. A vrai dire, elle suffisait à son instruction comme à sa gloire. Qui eût-il pu trouver, parmi les seigneurs romains, dont la conversation, l'intelligence ou le goût valussent pour lui la fréquentation d'un Bembo, d'un Inghirami, d'un Sadolet, d'un Bibiena, d'un Arioste ou d'un Balthazar Castiglione, quand l'un ou l'autre visitaient la Rome papale?

Il semble que le génie de Raphaël ait été comme volontairement méconnu par les vieux Romains d'alors. Ils eurent près d'eux un tel artiste

et il semble que pas un d'eux ne s'en soit soucié. De tous ses portraits, il n'en est pas un seul qui nous ait légué l'image d'un seigneur romain de ce temps. Des couvents de la Toscane ou de l'Ombrie, de la Sicile, lui adressèrent des commandes alors qu'il avait conquis la renommée ; des rois lui demandèrent de travailler pour eux ; nous ne voyons pas qu'un seul véritable Romain ait fait appel à son pinceau. Il y a là un signe du temps bien caractéristique.

Sa gloire était tout entière dans le Borgo, et, hors du Borgo, dans l'Italie, dans l'univers. La compensation suffisait largement : qu'importait d'ailleurs à Raphaël, étranger à Rome, l'opinion des Romains ? Il possédait la faveur du pape, il avait les suffrages de tous les juges élégants et délicats, supérieurs par la culture de l'esprit, l'instruction, la science, le goût et l'amour des arts, qui avaient fait de la cour pontificale comme une Athènes nouvelle. Il marchait heureux, confiant et tranquille, dans l'épanouissement de son génie. A chaque œuvre nouvelle de lui, c'était comme un murmure flatteur où l'étonnement se mêlait à l'admiration. Il suivait pas à pas la route triomphale, entendant à peine, au milieu des acclamations, les cris discordants de quelques envieux. Tout entier aux radieuses visions de la beauté que lui apportait sans cesse son imagination, il poursuivait la décoration des Stanze, il exécutait ici et là quelque tableau de chevalet acheté d'avance et chèrement payé, quelque portrait d'un pape, d'un cardinal, d'un secrétaire de la Curie, d'un prince étranger, d'un ami. Jamais vie ne fut à la fois plus remplie et plus sereine.

Ce qui manquait en cette cour pontificale, le pape excepté, c'était quelqu'un qui pût commander à Raphaël de grands travaux vraiment dignes de lui. La peinture par excellence, l'art magnifique, pour un artiste de la renaissance italienne, il ne faut pas se lasser de le redire, c'étaient les fresques. D'aller peindre ici ou là quelque vaste composition sur les murs d'un couvent ou d'un palais, il n'y avait pas à y songer, retenu qu'il était à Rome par ses travaux au Vatican. Cardinaux, secrétaires de la Curie étaient bien assez riches pour rassembler quelques collections d'œuvres d'art, d'antiquité, plus ou moins abondantes selon leurs moyens, pour payer à son prix, s'il le fallait, un portrait signé de de la main de Raphaël ; ils ne l'étaient pas assez pour lui commander de superbes décorations. Le seul homme capable de proposer à Raphaël une telle entreprise et d'y mettre le prix, dans l'entourage pontifical, se trouva en la personne du banquier Augustin Chigi.

II.

Ce n'était pas en Italie une puissance nouvelle que celle de la banque. L'éveil d'un peuple jeune sur le sol déjà fécondé par la civilisation antique s'était manifesté dès l'aurore du XIe siècle, la date redoutable de l'an 1000 une fois franchie. Depuis lors l'élan ne s'était plus arrêté. La race italienne avait admirablement compris quels avantages lui avait donnés la nature et elle avait su en profiter. Elle occupait le centre du monde connu alors aussi bien qu'aux jours de l'antiquité. La Méditerranée était toujours comme la mer intérieure de l'univers civilisé dont elle rapprochait les diverses contrées; et cette mer n'appartenait à personne de droit naturel autant qu'à l'Italie, qu'elle enveloppait, dont elle baignait tous les rivages. D'un côté, l'Italie touchait pour ainsi dire à l'Orient, à l'Égypte, à l'Afrique: de l'autre, elle donnait la main au vaste continent européen, où déjà fermentait un monde nouveau. Pour la faire déchoir de son rang et lui ravir ses privilèges naturels, il fallait qu'un audacieux navigateur doublât le cap des Tempêtes, ouvrît la route des Indes; il fallait qu'un autre, plus audacieux encore, allât par delà l'Océan découvrir un continent nouveau presque aussi vaste que l'ancien, transformât la géographie connue, fît de l'Océan la large route de la civilisation, et ramenât la Méditerranée aux proportions d'un lac. Mais ce temps était bien éloigné encore. L'Italie, en attendant, était comme le trait d'union naturel entre le Nord et le Midi, entre l'Orient et l'Occident. La décadence chaque jour plus complète de l'Empire grec lui facilitait la tâche; aucun rival ne lui faisait concurrence.

Ce qu'est l'Angleterre dans l'univers de notre temps, le grand intermédiaire de tous les intérêts, l'agent actif des échanges entre les peuples divers, tirant profit de tous ces échanges, l'Italie fut cela du XIe au XVIe siècle. Les croisades contribuèrent puissamment à développer sa prospérité: où les autres donnèrent le sang dans le grand mouvement chrétien du moyen âge, ce fut elle surtout qui recueillit le profit matériel. N'eussent été les corsaires barbaresques, elle eût été parfaitement heureuse. Ce qui l'enrichit plus que la fécondité du sol, plus que l'industrie, ce fut le négoce. Riches tissus, tapisseries, armes, bijoux, pierres précieuses de l'Orient, soies de la Chine, épices de l'Arabie ou de l'Inde, toiles et draps que fabriquaient la France, la Flandre, l'Angleterre, tout passait par ses mains pour faire le grand voyage d'une extrémité du monde à l'autre, et tout laissait quelque chose entre ses mains. Gênes la superbe, Venise la belle grandissaient sans cesse; mais aucune cité plus

que Florence. Florence était, entre toutes les villes, la ville commerçante : le génie du négoce semblait l'avoir prise sous sa protection. Son grand trafic, c'était celui de la laine ; elle achetait les draps un peu lourdement apprêtés de la Flandre, elle les retravaillait, les teignait, les renvoyait ensuite par tout l'Orient. C'est de là qu'est sortie son histoire : la bourgeoisie et le peuple, les « arti » *maggiori* et *minori* y firent la loi à l'aristocratie, et quand Florence accepta un maître avec Cosme de Médicis, ce fut de la classe des commerçants que ce maître sortit.

Le commerce ne va pas sans la banque. L'argent, signe accepté de la valeur des choses, est l'intermédiaire obligé de tous les échanges. Les changeurs, habitant d'abord de modestes échoppes aux environs du marché des laines, eurent bientôt à Florence leurs maisons et bientôt après encore leurs palais. Ils prêtaient aux commerçants les sommes dont ceux-ci avaient besoin pour leurs opérations lointaines ; ils ne tardèrent pas à avoir sur les divers marchés du Midi, du Nord, de la France, de la Flandre, de l'Angleterre leurs correspondants : ils en avaient d'autres dans les pays de l'Orient. Alors fut découvert ce merveilleux outil du crédit, la lettre de change, qui multipliait la richesse, épargnait à la fois et les embarras du transport de l'argent et ses périls aussi, en un temps où les voyages étaient entourés de tant de dangers.

L'histoire de la banque florentine est aujourd'hui bien connue. Les noms des Bardi, des Alberti sont dans toutes les mémoires. Entre tous ces noms il en est un illustre, celui des Peruzzi, alors l'équivalent de ce que peut être aujourd'hui le nom de Rothschild, dont la signature était acceptée partout, à Beaucaire, à Lyon, à Paris, à Gand et à Bruges, à Londres, — ruinés, après un siècle d'honnête probité et de splendeur, pour s'être trop confiés à la parole d'un roi d'Angleterre plus brave que scrupuleux.

Dès la seconde moitié du xv[e] siècle, la prospérité commerciale de Florence déclinait rapidement. La perte de sa liberté politique, même sous le protectorat doux et élégant des Médicis, avait eu pour conséquence une diminution de l'énergie générale ; et peut-être ce protectorat n'avait-il été lui-même qu'un premier effet de l'affaiblissement de cette énergie. Florence gardait la splendeur et rayonnait par l'éclat des lettres, par celui des arts plus encore : mais l'industrie et le commerce s'affaiblissaient. On vivait sur la richesse acquise, mais on cessait de s'enrichir. On travaillait moins ; les sources de la fortune publique et privée tarissaient. L'activité commerciale avait passé maintenant presque tout entière à Gênes et à Venise, mieux placées pour les affaires maritimes. Le port de Livourne perdait chaque année un peu de son activité. La gloire et le prestige de l'heure présente dissimulaient mal les



L'AMOUR MONTRANT PSYCHÉ AUX GRACES

Fresque de Raphaël (Farnésine, Rome)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Ch. Chardon

symptômes menaçants de la ruine. L'irrémédiable déchéance approchait. L'argent quittait Florence; et l'argent ne se déplace point sans que le théâtre de la civilisation change aussitôt, car à sa suite il entraîne tout le reste. C'est là ce que n'ont pas assez remarqué les moralistes ou les historiens qui affectent de le dédaigner.

Rome, en revanche, grandissait; la Rome pontificale. La vieille Rome n'était ni active, ni industrieuse, ni commerçante. Elle était incapable par ses seules forces de créer la richesse, et jusqu'ici elle était restée pauvre en effet. Mais, à côté de la vieille Rome, il y avait la Rome des papes. Celle-ci ne produisait pas, ne créait pas la richesse, mais elle l'attirait. De tous les royaumes catholiques de l'univers lui arrivaient chaque année, sous forme d'annates, de tributs, de quêtes, d'énormes trésors. Le Vatican était comme le réservoir où venaient aboutir les mille canaux par lesquels se drainait la richesse de tous les États. Depuis un siècle, la papauté n'avait cessé de grandir. Si elle avait renoncé au rêve de monarchie théocratique universelle des Grégoire VII et des Boniface, elle avait pris ailleurs sa revanche. Elle entendait élever Rome au-dessus de toutes les autres cités italiennes, en faire la capitale artistique et intellectuelle de l'Italie, la ville magnifique qui s'imposât à l'admiration de tous. Les pontifes étaient entrés résolument dans le grand mouvement de la Renaissance, et l'élection avait eu dans ses choix le plus souvent la main heureuse. C'avaient été des papes éminents que Nicolas V, Sixte IV, et d'Alexandre VI on pouvait tout dire, hormis qu'il fût un homme médiocre.

Pour exécuter les grands travaux administratifs ou artistiques que les papes méditaient, il fallait un grand concours d'argent: l'argent en effet affluait, et partout où se fait un grand mouvement d'argent le banquier apparaît comme l'inévitable intermédiaire. L'heure profitable et magnifique de la banque romaine avait sonné. Ce fut ce qu'un homme comprit bien, Augustin Chigi.

III.

Il était né à Sienne. C'est une race singulièrement forte et énergique que la race siennoise. Sienne laisse à tous ceux qui la visitent, même aujourd'hui, une étrange impression de puissance. Florence même n'en approche pas, malgré ses vieux palais qui ont gardé des aspects de forteresses. Ici tout est sauvage: la nature, les hautes collines qui s'amoncellent tout alentour, le sol pauvre et maigre, les arbres chétifs, les

murailles de la ville, épaisses et robustes, prêtes encore, ce semble, à soutenir un siège, avec leur enceinte qui embrasse trois collines; les rues tortueuses, pleines de montées et de descentes rapides, le palais municipal, crénelé, pareil à un château fort, surmonté de la haute tour où veillait le guetteur interrogeant sans cesse l'horizon d'un œil inquiet, n'attendant qu'une apparence suspecte pour donner le signal et appeler aux armes contre l'ennemi tous les enfants de la cité.

Rude était la nature, rudes les habitants, rudes les mœurs. La race était particulièrement violente, même en la violente Italie. Nulle part l'histoire italienne n'est faite d'autant de tragédies qu'à Sienne; nulle part on n'a plus joué du couteau; nulle part plus de sang n'a coulé. Là, l'ardente ambition, la passion sombre et volontiers sinistre, se conciliaient avec le culte de l'art. Jusque dans le sentiment religieux, Sienne portait sa violence. Sainte Catherine de Sienne est une mystique à part entre les mystiques, extatique et résolue à la fois, visionnaire et agissante, ne perdant jamais la réalité de vue même en ses extases célestes.

Ce qui distingua entre tous les Italiens les Siennois, ce fut la résolution, la ténacité : cette ténacité qui vient un peu de l'étroitesse de l'intelligence et beaucoup de l'énergie de la volonté. C'est leur trait propre au milieu de ce peuple mobile, attiré et séduit par mille choses à la fois, toujours prêt à abandonner un premier dessein pour un autre, manquant souvent le but pour avoir poursuivi trop d'objets différents. Le Siennois fut le montagnard patient et ambitieux à la fois, élevé à une dure école, souvent peu scrupuleux sur les moyens, mais ne s'épargnant point, arrivant enfin parce qu'il est le plus vigoureux, le plus méritant, parce qu'il a su concentrer toutes ses forces dans un même effort. Sienne, c'est l'Auvergne de l'Italie.

Aucun pays italien n'a produit plus d'hommes robustes et qui aient fait mieux leur trouée, parmi les condottieri au temps des condottieri, ou autrement, une fois le temps des condottieri passé. Le cicerone qui montre aujourd'hui au visiteur la *Libreria* du Dôme de Sienne lui énumère complaisamment les huit papes que Sienne a produits, à commencer par Æneas Sylvius Piccolomini, et parmi ces huit papes il n'a garde d'oublier le huitième, le dernier, Léon XIII, le pape actuel.

Ces qualités de sa race, Augustin Chigi les tourna du côté de la finance, comme plus d'un de ses compatriotes. Son ambition à lui, c'était de faire fortune. Il y employa tout ce qu'il avait reçu d'intelligence, d'application au travail, de volonté, d'obstination, d'âpreté native. Les races de montagne sont à la fois fortes et fines, tout ensemble audacieuses et rusées. On ne sait peut-être pas assez, en général, tout ce qu'il faut de finesse

pour réussir dans le plus délicat de tous les commerces, le commerce de l'argent. Un grand banquier a besoin de porter en lui un savant politique. Sienne, qui a produit le banquier Chigi, a été aussi, d'Æneas Piccolomini à Léon XIII, une pépinière de diplomates. Avec un admirable instinct, Augustin Chigi sentit où allait être désormais, en Italie, le grand marché de l'argent : il n'alla ni à Florence, ni à Gênes, ni à Venise ; il vint droit à Rome.

Encore un peu de temps et la géographie financière de l'Europe va se transformer. L'Italie, une fois les vingt premières années du XVIe siècle écoulées, devait cesser d'être le grand marché de l'argent. Le centre de la banque allait se trouver déplacé, reporté au Nord, dans cette Allemagne barbare la veille. Les Fugger d'Augsbourg, appuyés sur Gênes d'une part, sur Anvers et la Flandre de l'autre, devaient être bientôt les maîtres souverains du crédit en Europe. Ils devinèrent quel profit ils pouvaient tirer de Charles-Quint en se faisant ses instruments nécessaires, au moment de l'élection à l'empire, disputée au poids de l'or, comme dans une enchère, entre lui et François Ier ; ils se firent les agents de Léon X dans cette vente des indulgences nécessitée par les sommes énormes qu'engloutissait la reconstruction de Saint-Pierre et qui devait coûter si cher à la papauté elle-même. Mais ce déplacement de la puissance financière Chigi ne le vit pas. Il devait mourir en 1520, au moment même où ce déplacement commençait. Jusque-là, le centre de la banque était bien où il l'avait deviné, à Rome, à l'ombre du palais du Vatican.

Alexandre VI occupait alors la chaire de saint Pierre. En fêtes, en chasses, en plaisirs de toute sorte, en débauches, Borgia dépensait beaucoup ; il avait besoin de plus d'argent encore pour ses desseins politiques et les ambitions de son fils César. Pour un banquier habile et entendu, il y avait beaucoup à gagner auprès d'un tel pontife. On peut compter qu'Augustin Chigi s'y appliqua de son mieux. Bonne partie de l'argent employé par César Borgia à soudoyer çà et là les agents qui lui préparaient la voie, et aidaient, par la corruption et la ruse, l'œuvre que devait achever la violence, fut à n'en pas douter fourni par lui. Lorsque mourut presque subitement Alexandre VI, la fortune du banquier était certainement plus qu'à moitié faite.

Une chance merveilleuse et que Chigi n'avait pas prévue vint à ce moment le favoriser encore. Borgia eut pour successeur Jules II. Le nouveau pape, l'ancien cardinal de la Rovere, n'était point un homme de plaisir, mais il était plein d'ambitions vastes et hautes. Patriote ardent, homme d'action résolu, il voulait délivrer l'Italie de l'étranger, qui depuis plus de quinze ans n'en avait que trop appris le chemin, l'affranchir, la

rendre à elle-même, relever la papauté temporelle en la mettant à la tête du mouvement national : chef de la catholicité, il voulait que le palais du Vatican fût, par la magnificence de l'art, le plus merveilleux de tous les palais de l'univers ; que la basilique vaticane reconstruite, élargie, agrandie, dominât par ses proportions grandioses jusqu'aux souvenirs de l'antiquité, méritât l'admiration de toute la terre, portât en quelque sorte jusqu'au ciel la gloire et la majesté du Vicaire du Christ. Pour satisfaire cette double ambition rien ne devait lui coûter. Son imagination ne rêvait rien que de grand. Un homme occupé de tels projets, toujours pressé d'argent pour ses entreprises politiques ou pour ses immenses travaux, avait encore plus besoin qu'un Alexandre VI du concours d'un riche banquier.

Ce n'était point un maître facile à servir qu'un homme violent et emporté comme celui-ci, n'admettant pas d'obstacles sitôt qu'il avait voulu, et joignant à la volonté le caprice; aussi impétueux dans le caprice que dans la volonté. Bien souvent, les comptes de la papauté devaient se trouver à découvert vis-à-vis du banquier; il fallait souvent faire de grosses avances. Un jour, en un pressant besoin, Jules II envoya sa crosse pontificale toute chargée de joyaux et de pierreries en gage chez Chigi; mais, dès le lendemain, il faisait d'autorité ressaisir le gage sans acquitter la dette. Mais on n'est pas un véritable homme d'affaires si l'on ne sait supporter bien des choses, s'accommoder au temps, au lieu et aux hommes; d'ailleurs si le créancier était parfois difficile, au total il était solide. Une complaisance en vaut une autre, et les hommes violents sont souvent aussi les plus faibles à qui sait choisir, pour les prendre, l'heure opportune. Le banquier tira du pontife au moins autant que le pontife du banquier: aux bénéfices du change ou de l'escompte il en ajouta d'autres : il se fit concéder l'exploitation des salines pontificales; il y gagna gros. Vers l'an 1512, on peut dire qu'il y avait à Rome deux souverains : l'un le souverain politique et religieux, l'autre le roi de la finance; ayant besoin également l'un de l'autre, intéressés également à s'entendre; l'héritier de Saint-Pierre pour qui la tradition avait tout fait, le banquier, seul artisan de sa fortune colossale : Jules II et Augustin Chigi.

IV.

On voudrait pouvoir bien montrer, mettre dans la pleine lumière, la physionomie de ce puissant de la terre, de ce Torlonia du XVIe siècle. Ce que l'on voudrait connaître d'abord, c'est sa figure. Il est à regretter

qu'aucun portrait ne nous ait conservé ses traits ; et c'est à coup sûr un sujet d'étonnement qu'un homme qui tint une si grande place parmi ses contemporains en ce siècle de l'art, qui fit travailler tant d'artistes, ne nous ait laissé sa figure reproduite par aucun d'eux. L'imagination, réduite à ses seules ressources, aime à se le représenter, au risque de se tromper, comme un homme robuste, aux puissantes épaules, un peu trapu, sans rien d'élégant en sa personne, avec un large visage aux traits vigoureux, où se manifestaient tout à la fois l'épanouissement de la fortune, la satisfaction de soi-même, une expression de finesse rusée et de bonhomie un peu sournoise dominant tout le reste.

Heureusement le personnage moral nous est bien connu. Dire qu'il fut intelligent, laborieux, habile, entendu aux chiffres, aux affaires, et aussi adroit à se débrouiller parmi les intrigues que parmi les affaires, ce serait perdre son temps; le résultat le démontre assez. Il fut avec cela magnifique.

Il aimait le plaisir comme il aimait le travail. Il n'eût guère été un Italien de la Renaissance, s'il ne l'eût beaucoup aimé. Il voulut avoir la plus belle maîtresse et il choisit la courtisane Impéria. Mais ce qu'il aima par-dessus tout, ce fut le faste. Il ne lui fallait pas seulement posséder des trésors, il lui fallait les étaler. Il se plut à jeter l'argent avec la même facilité qu'il le gagnait. A peine fut-il riche qu'il tint à se faire construire une villa qui effaçât par sa splendeur toutes les villas connues. Il confia le soin de l'élever à Balthazar Peruzzi, le premier architecte d'alors après le vieux Bramante. Il lui ordonna de n'y rien épargner. Il voulut offrir un repas au pape Léon X et il l'offrit dans les écuries mêmes de la villa, dont les murailles disparaissaient sous de magnifiques tapisseries. Il y fit servir les poissons les plus monstrueux, les plats les plus rares et les plus recherchés; lors d'un second repas, après chaque service, les valets jetèrent dans le Tibre la vaisselle d'or et d'argent qui venait de servir. Il mettait dans le luxe même l'insolence du parvenu. Ç'a de tout temps été le besoin de la puissance de l'argent d'étonner et d'éblouir.

Ce prodigue comptait pourtant; l'homme d'argent reste toujours homme d'argent. Chigi savait, on en peut être certain, ce que lui coûtait Impéria; on peut être sûr aussi que sa maison était fort exactement tenue, avec tous les comptes bien en règle. A ce festin qu'il donne au pape et qui étonna la Renaissance elle-même, on jetait dans le Tibre la vaisselle d'or et d'argent, mais des filets avaient été disposés par avance pour les recueillir; un majordome dut s'assurer le soir même, quand elle eut été repêchée, qu'aucune pièce ne manquait à l'appel. Lorsque Chigi

eut chargé Raphaël de peindre pour lui les *Sibylles* de l'église della Pace, le peintre reçut, à titre d'acompte, une somme de cinq cents ducats; le reste, s'il y avait lieu, serait fixé, selon une coutume fréquente alors, à dire d'experts, après l'achèvement de l'ouvrage. L'ouvrage achevé, Raphaël demanda quatre cents ducats encore. Malgré le nom de l'artiste et son amitié, Chigi, faisant la grimace, trouva que c'était beaucoup. L'expert choisi fut Michel-Ange ; il déclara qu'une seule des figures valait l'argent. « Hâtons-nous de payer, s'écria Chigi, sans quoi bientôt toute ma fortune n'y suffirait pas. » Ce financier était en même temps un homme d'esprit.

Ce qui pourtant dominait bien réellement, chez Augustin Chigi, même l'amour de l'argent, c'était le goût du faste, le besoin de l'ostentation. Il y a le financier avare autant qu'avide qui s'enrichit pour s'enrichir, pour qui le bonheur suprême est de thésauriser, d'entasser les millions sur les millions, de compter et recompter une fortune qui chaque jour s'amplifie. Ce qu'il aime avant tout, c'est l'argent. La contemplation de sa richesse est pour lui la suprême volupté, et parfois peu lui importe l'opinion, pourvu qu'il possède beaucoup d'or et que l'on sache qu'il en possède beaucoup. C'est la passion âpre dont l'israélite ou l'homme de l'Europe du Nord est capable. Elle est rare chez l'homme du Midi, rare surtout chez l'Italien. L'Italien de la Renaissance ne l'a guère connue, pas plus que ne la connaît, par exemple, l'Américain de notre temps. Celui-là tenait d'abord à jouir, à briller. Il ne connaissait pas l'avarice. Une sorte d'impérieux besoin le poussait vers le luxe, la dépense emportée, l'ostentation. Ce à quoi pensait le moins cette race toute ardente et jeune, c'était le lendemain, c'était l'épargne. Lorsque Chigi mourut, en 1520, peu de semaines après Raphaël, peu de mois avant Léon X, ce banquier, qui avait remué les trésors comme à la pelle, laissa des affaires embarrassées. La liquidation du bilan se fit dans des conditions désastreuses. Écuries, villas, tout dut être vendu; la ruine succéda bientôt à l'opulence. On vit une de ces révolutions de fortune comme l'Italie en a tant vu. Heureusement le tempérament siennois de la famille était robuste. Avec le petit-fils elle se releva. Le banquier Chigi fit souche de papes.

On se figure que de tous les habitants du Borgo il n'en était pas un seul que la vieille Rome dût regarder avec autant de dédains et de colères que celui-ci. Ainsi de nos jours le faubourg Saint-Germain regarde le quartier du parc Monceau. Qu'avait-il pour lui, ce parvenu qui offensait l'aristocratie de son train de maison, de ses laquais, de ses carrosses, de son faste et de ses fêtes, qui éclaboussait tout le monde, qui forçait

tout le monde à s'occuper de lui? Rien; ni la gloire militaire, ni les dignités ecclésiastiques, ni même le prestige de la science ou de l'art. Il n'avait pour lui que cette chose à la fois vile et insolente : l'argent. Il est permis de croire aussi que les colères de la vieille Rome gênaient peu le banquier. En dépit de tout, il avait pour lui cette force souveraine : l'argent. Il marchait triomphant dans les rayons de son soleil d'or; il rendait dédains pour dédains; il regardait en pitié ces hommes d'un autre âge qui n'avaient pas su comprendre le temps présent.

Quant à la Rome pontificale, ce n'était point là qu'on eût songé à lui reprocher d'être un parvenu; artistes, savants, légistes, secrétaires de la Curie, monseigneurs, cardinaux, jusqu'au pape lui-même, de quelque nom qu'il s'appelât, qui d'entre eux avait trouvé dans son berceau la fortune où il était monté, qui n'était l'homme nouveau, le fils de ses œuvres? Génie naturel ou habileté, qui ne devait à lui-même surtout le rang qu'il avait conquis? Tous ces parvenus se serraient les uns contre les autres, se soutenaient entre eux, se comprenaient et se rendaient justice. L'Église a été longtemps, avec le commerce et l'art, la seule démocratie.

Il faut ajouter un dernier trait : ce banquier était un ami de l'art. Ce n'est point là un trait distinctif. Les hommes d'argent ont toujours aimé à jouer aux Mécènes. Ils ont compris, non pas seulement ce que l'art pouvait ajouter à leurs plaisirs, mais aussi ce qu'il pouvait faire pour l'honneur de leur nom. Il semble qu'aux yeux du public l'argent rapidement acquis ait toujours quelque chose à se faire pardonner; on dirait qu'il se réhabilite en protégeant ce qui ressemble le moins à lui-même, ce qui est au monde de plus désintéressé, la science et l'art. On dirait aussi qu'il comprenne combien il est éphémère, combien il passe rapidement de main en main, et que celui qui le possède aujourd'hui sente combien il a besoin, s'il veut durer, d'associer son nom aux seules gloires qui ne passent pas. Et qui en effet, hormis quelques érudits, saurait aujourd'hui le nom du banquier Chigi, s'il n'eût eu que sa fortune pour protéger sa mémoire? Mais il a aimé les arts, et l'art lui a donné l'immortalité.

Ce qui a distingué Chigi entre les hommes de finance, c'est que non seulement il a aimé les arts, mais qu'il se connaissait en art. Il n'était pas pour rien Italien de la Renaissance et enfant de Sienne. Il eût pu n'y rien entendre et avoir simplement, comme d'autres, la main heureuse en se laissant conduire par la renommée. Mais il eut la main heureuse toujours, et c'est là ce qui prouve qu'il sut choisir par lui-même et bien choisir. Quand il prit un architecte, l'architecte fit pour lui un chef-

d'œuvre; quand il choisit des peintres, il ne rencontra pas moins bien. Il ne fut pas de ceux qui, dans leur incertitude sur la valeur des talents contemporains, vont frapper à toutes les portes un peu célèbres, espérant une fois ou l'autre bien rencontrer : il ne fit appel qu'à deux artistes : Raphaël et le Sodoma. Il confia à l'un la grande salle du premier étage de la villa, à l'autre le rez-de-chaussée.

V.

C'était à coup sûr un grand orgueil pour le parvenu Augustin Chigi que d'employer à son service le peintre que l'Italie saluait comme le plus extraordinaire génie qui se fût vu encore; de mettre aux ordres d'un simple particulier le peintre qui ne travaillait depuis cinq ans que pour le roi des rois, pour le chef de tout l'univers catholique; de faire décorer une villa par celui qui venait de décorer avec tant d'éclat les chambres du palais du Vatican. Chigi eut cet orgueil et réussit à le satisfaire. N'était-il pas, après tout, un roi, lui aussi? Ne pouvait-il pas payer des chefs-d'œuvre autant qu'un pape, plus qu'un pape, s'il était besoin? Ce fut Raphaël qu'il chargea de peindre les Sibylles de l'église della Pace; ce fut lui qu'il chargea d'achever et d'orner cette église de Santa-Maria del Popolo où il avait choisi la place de son tombeau, place qui ne devait pas attendre longtemps le destinataire : ce fut lui enfin qu'il chargea d'orner de fresques sa superbe villa, d'en régler jusqu'aux ornements.

Raphaël accepta. Les travaux, si considérables qu'ils fussent, qu'avait réclamés de lui Jules II ne suffisaient pas à employer l'activité de son génie. Il vivait comme dans une incessante possession de belles et sereines visions qui se présentaient en foule à son imagination, qui toutes l'invitaient à les réaliser, toutes le sollicitaient. C'était vraiment trop peu pour lui des murailles des Stanze.

Il avait une autre raison encore, et plus pressante, d'accepter les propositions de Chigi. Il habitait maintenant par la pensée autant parmi l'antiquité que parmi les légendes chrétiennes, parmi les divinités de l'Olympe autant que parmi les saints du paradis. Il n'était pas moins ravi par la souveraine beauté des Dieux, fils de la Grèce, que par les tendresses infinies du mysticisme chrétien, et plus il allait, plus il se sentait conquis par l'enthousiasme de la Beauté. Une fois il avait pu, dans la première des Stances, épancher son double culte, peindre le Parnasse tout à côté de la Dispute du saint Sacrement, la lutte d'Apollon et de Marsyas à côté de la Tentation du Paradis terrestre. Mais ce que le Vatican lui demandait mainte-

nant surtout, c'étaient des tableaux historiques ou religieux, tous également consacrés à célébrer la gloire de la papauté et le triomphe du dogme chrétien. Ce qu'après Jules II allait réclamer de lui Léon X, c'était pour les Loges une série de peintures racontant, dans un détail où n'avait pu entrer Michel-Ange, la suite de l'histoire sainte, servant d'illustration à la Bible : c'était, pour les tapisseries du Vatican, une série de cartons où se déroulassent les miracles de la primitive Église, des Actes des Apôtres.

Et pourtant, elles étaient là devant ses yeux et qui l'appelaient, vivantes, animées, radieuses, les sereines apparitions de la Grèce et de l'Italie antique, toute lumière, toute force, toute joie ! Lui faudrait-il donc les garder pour lui seul, les refouler en lui-même? Si elles n'étaient guère à leur place dans la demeure du vicaire de Jésus-Christ, en revanche, où pouvaient-elles être mieux placées que sur les murailles profanes de la villa joyeuse d'un heureux du siècle, à qui sur la terre tout souriait ? Il les voyait par avance ces figures superbes sur les murailles nues, apparaître à son appel, ressusciter dans le mouvement et la joie, réveillées de leur long sommeil, toujours jeunes, toujours triomphantes, vraiment immortelles, vraiment dignes de l'admiration des hommes. Comment Raphaël eût-il pu résister à la tentation? On peut affirmer qu'il ne songea même pas à lui résister. L'occasion que lui offrait Chigi, c'était celle même qu'en son cœur il devait le plus ardemment désirer.

CHARLES BIGOT.

(La suite prochainement.)





DÉCOUVERTE

DES

MOMIES ROYALES DE THÈBES

(PREMIER ARTICLE.)



Pour donner immédiatement une idée juste de l'intérêt historique de cette découverte, je reprendrai une comparaison qui a fort bien réussi. Cette précaution n'est pas inutile, car il en est de la haute antiquité comme de certaines constellations, si éloignées de nos yeux que nous sommes obligés de croire sur parole ce qu'en disent les astronomes et que nous éprouvons un soulagement réel quand ils veulent bien en parler en termes compréhensibles. L'histoire d'Égypte est tellement loin de la nôtre, de nos mœurs et des notions erronées fournies à notre première éducation, que pour en parler sans

éveiller l'ennui, il est bon, par des analogies, de saisir un moyen d'initiation rapide.

Admettons que, par suite de traditions immémoriales, nous ayons tellement adoré, sanctifié nos rois de France qu'ils en soient restés dieux avant la naissance comme après la mort, en montant sur le trône ou en l'usurpant. Supposons qu'à la Révolution il se soit trouvé un corps de gardiens des tombeaux, fonctionnaires supérieurs munis de pouvoirs suffisants pour prévenir la violation sauvage des tombes royales de Saint-Denis : destruction ridicule comme toutes celles qui s'attaquent aux choses de simple souvenir et aux œuvres d'art, objets mille fois plus profitables aux acquets de l'humanité que l'existence des êtres ignorants, intéressés ou grossiers qui les condamnent et les détruisent.

Ainsi donc, les gardiens des tombeaux auraient, sans bruit, caché ces reliques royales, vrais talismans pour le peuple, dans des retraites inaccessibles où, nombre de siècles après, des archéologues exempts de passion politique viendraient à les retrouver. Descendus dans un souterrain sans nom, nos savants se trouveraient au milieu de cercueils entassés qu'ils prendraient d'abord pour ceux de simples mortels, hobereaux ou conseillers municipaux, anciens séminaristes, lettrés ou militaires; mais tout à coup leurs yeux exercés rencontreraient le nom de Hugues-Capet. Les reportant ailleurs, ils verraient apparaître sans ordre les noms de Philippe-Auguste, de Louis XI, de François Ier, d'Henri IV, de Louis XIII, de Louis XIV, des reines de France, des princes et princesses du sang. Incrédules et se croyant le jouet d'une hallucination, ils regarderaient ces morts de plus près; mais devant les marques si connues de l'ancienne monarchie, les lys, les emblèmes et devises personnelles, les insignes royaux accompagnant des noms bien lisibles, ils seraient forcés d'admettre la réalité du fait sans pouvoir l'expliquer encore.

Tel serait l'équivalent de ce qui s'est passé à Thèbes pour les momies des plus célèbres pharaons, de ceux qu'on peut surnommer les Alexandres, les Césars, les Louis XIV et les Napoléons de cet immense empire égyptien qui, seize siècles avant notre ère, dominait le monde oriental depuis le Soudan jusqu'à la Mésopotamie, comme plus tard l'empire romain domina l'Occident [1].

1. Voir le rapport officiel sur cette découverte : *La trouvaille de Deïr-el-Bahari.* Vingt photographies par Em. Brugsch bey, conservateur adjoint du musée de Boulaq. Texte par G. Maspero, directeur général des musées d'Égypte. Le Caire, Mourès, et Paris, Maisonneuve, 1881, in-4°. — On pourra aussi consulter les comptes rendus de MM. Maspero, dans le *Congrès des orientalistes à Berlin*, 1881; Eug. Lefébure, dans les *Annales du Musée Guimet*, Lyon, 1881; Gabriel Charmes, *Journ. des Débats* des

I.

HISTOIRE DE LA DÉCOUVERTE.

Cela posé, revenons aux origines et aux incidents assez curieux de cette découverte inopinée qui montre combien l'Égypte, épuisée en apparence par d'innombrables et fructueuses recherches, peut donner encore de surprises quand on prendra la peine d'aider sérieusement et de protéger efficacement les opérations du directeur officiel des fouilles; quand surtout on lui donnera les moyens d'empêcher les fellahs de recéler les monuments les plus intéressants, de les disperser et de les briser en morceaux pour les débiter plus facilement aux touristes qui les gaspillent et les égarent sans même en soupçonner l'intérêt historique. Or la science n'est pas exigeante : elle abandonnerait volontiers aux visiteurs la majeure partie des *jolies choses*, petits bronzes, amulettes et scarabées qu'on voudrait bien lui soumettre, pourvu qu'on lui réservât les inscriptions entières ou partielles même des moindres monuments, ainsi que les papyrus, objets bien peu séduisants pour qui ne les déchiffre pas.

Depuis longtemps déjà, l'attention de M. Maspero avait été attirée sur un grand nombre d'objets provenant d'Égypte et qui portaient tous les mêmes noms. C'étaient, de 1872 à 1877, cinq papyrus dont quatre appartenant à des reines avaient été achetés, deux par le musée du Louvre, deux par le musée de Boulaq, tandis que le cinquième, celui du grand prêtre *Pinotem*, était aux mains du colonel Campbell. C'étaient des statuettes en pâte bleue au nom du roi Pinotem, et d'autres objets au nom d'un grand prêtre *Masahirti*. De son côté, Mariette était arrivé à conclure que les Arabes avaient trouvé le tombeau du roi Pinotem; mais tous ses efforts pour surprendre leur secret étaient restés vains et d'ailleurs, comme on le sait, l'année 1877 marqua son dernier voyage à Thèbes.

C'est en 1881 que M. Maspero, son successeur, fit une première et courte campagne dans la haute Égypte, bien résolu à tenter la conquête du tombeau pharaonique, non tant par la force et le droit que par la douceur et la diplomatie; car ces moyens n'avaient pas encore été essayés, et aux menaces les fellahs ne répondaient que par la dissimulation.

Invité gracieusement par M. Maspero à l'accompagner dans ce voyage, j'ai suivi les premières péripéties de cette affaire, dont les souvenirs mé-

18, 22, 24 janvier 1882; A. Rhoné, *Temps* des 31 mai et 12 juin 1882; Mme Amelia B. Edwards, dans *Harper's monthly magazine*, juillet 1882, avec 15 gravures d'un travail aussi fin qu'exact.

ritent d'être conservés. Le 4 avril 1881, nous étions à Thèbes, au pied du cirque des falaises quasi incandescentes de *Deïr-el-Bahari* [1] et nous cherchions un peu d'ombre dans les salles souterraines du temple funéraire de la reine Hatasou, sœur du pharaon Thoutmès III (le plus illustre de ceux qu'on allait retrouver), quand on vint prévenir M. Maspero qu'un des recéleurs tant cherchés du tombeau de Pinotem, se trouvait dans le voisinage. On les croyait tous en fuite depuis notre arrivée, car ils n'ignorent pas qu'une ordonnance déjà ancienne interdit, en faveur du musée national, l'exportation des antiquités et la vente de celles qu'on trouve dans les terrains qui n'appartiennent à personne qu'à l'État, c'est-à-dire les sables et les rochers.

Selon le droit, un mandat d'arrêt fut aussitôt lancé, du fond du tombeau d'Hatasou, au chef de la police de Louqsor, contre cet Arabe appelé Abd-er-Rassoul : on le connaissait pour être l'un des pourvoyeurs les plus actifs du nommé Moustafa-Agha Ayad, agent consulaire d'Angleterre et de Belgique, personnage indigène, équivoque et tellement compromis par son commerce illicite d'antiquités vraies ou fausses que, quand il rencontrait Mariette bey, à Louqsor, il trouvait prudent de se tenir à distance respectueuse de son bras aussi prompt que redoutable.

Le soir même, Abd-er-Rassoul était pris et amené à notre bateau par les soldats du poste. Selon la justice préventive du pays, le pauvre homme, qui était fort doux, avait le cou et les poignets serrés dans une grosse chaîne à longues mailles de fer creux beaucoup plus effrayante qu'accablante. Interrogé avec douceur par M. Maspero, assisté de son ancien élève M. de Rochemonteix, qui écrit et parle l'arabe d'une façon remarquable, le captif nia ce qui lui était imputé par tous les voyageurs un peu sérieux et par quelques *reiss* des fouilles officielles, savoir : la découverte du tombeau royal, la vente des papyrus et des statuettes, le bris des cercueils ; et, pour preuve de son innocence, il demanda qu'on vînt faire chez lui une enquête domiciliaire. Dès lors, on était certain de n'y rien trouver, mais pour montrer au prisonnier que l'affaire était sérieuse et lui donner le temps de se rétracter, on l'emmena le lendemain soir, toujours enchaîné, toujours gardé, à sa demeure située parmi les tombeaux de la montagne isolée de *Scheikh-Abd-el-Gournah*. C'est un site admirable d'où la vue embrasse l'immense étendue que le Nil partage du sud au nord et qu'entoure un cirque de montagnes bleues ou dorées. La plaine unie et verdoyante remplace aujourd'hui les jardins, les palais et les rues de

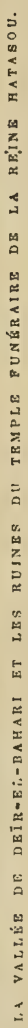
1. Voir le dessin de la page 57, qui représente les immenses constructions ruinées du temple funéraire d'Hatasou.

Thèbes dont un cercle de temples géants marque encore le contour. Seuls en avant dans ce cercle vide, les colosses jumeaux de Memnon se tiennent en vedette et fixent l'horizon qui, chaque matin, depuis trente-cinq siècles, leur envoie les premiers rayons du jour.

Pendant qu'Abd-er-Rassoul, dans son charmant *Salamlik*, nous faisait servir le café de rigueur en adressant des adieux déchirants mais un peu théâtrals, à ses femmes noirâtres et à ses enfants nus, comme s'il ne devait jamais les revoir, on sondait les murs et le sol de l'habitation ; on fouillait les grottes funéraires de la montagne dont il a fait des magasins. La nuit s'écoulant sans résultats et les aveux ne venant pas, il fallut bien remettre l'enquête aux mains un peu rudes de la justice indigène, c'est-à-dire envoyer le patient à Kénèh, chef-lieu de la province où réside le *moudyr* ou gouverneur, lequel était alors l'énergique et légendaire Daoud pacha. En descendant de cet ermitage par un grand clair de lune, avec bruits de chaînes, lamentations et soldats, nous étions loin de supposer que, moins d'un an après, on y reviendrait en vainqueurs et en amis et que dans le rayon de notre vue, à quelques pas dans un coin perdu, gisaient les secrets étonnants qu'on s'obstinait à nier.

Deux mois se passèrent après notre départ de Thèbes, pendant lesquels le prisonnier de Kénèh ne faiblit point dans ses épreuves ni dans ses dénégations. Il reçut de tous les notables de sa localité le témoignage qu'il est l'homme le plus loyal et le plus désintéressé, « qu'il n'avait jamais fouillé et ne fouillerait jamais : qu'il était incapable de détourner le moindre objet d'antiquité, à plus forte raison de violer une tombe royale ! » Faute de preuves, on lui rendit la liberté ; mais à peine était-il revenu à sa montagne avec le brevet d'honnêteté immaculée, que la discorde se mit entre lui et ses frères associés qu'effrayaient son sort et le retour prochain de M. Maspero. C'est alors que l'aîné des frères ennemis, *Mohammed* Abd-er-Rassoul, se rendit secrètement auprès du moudyr de Kénèh et lui fit des aveux aussi complets qu'imprévus. Le khédive en fut instruit et donna ordre à la Direction du musée de se transporter à Louqsor pour prendre possession de la cachette signalée. En l'absence de M. Maspero qui était en France, M. Émile Brugsch, conservateur adjoint, s'y rendit avec Ahmet effendi Kamal, secrétaire du musée, aujourd'hui directeur de l'école d'égyptologie indigène.

Le 6 juillet, l'Arabe traître mais providentiel les conduisit précisément derrière la montagne de *Scheikh Abd-el-Gournah*, à une faible distance de la maison où trois mois auparavant nous avions fait tant de vaines recherches. Les rochers qui, en cet endroit, bornent à l'ouest la vallée du Nil, forment des falaises abruptes qu'aux temps géologiques le fleuve,



LA VALLÉE DE DEÏR-EL-BAHARI ET LES RUINES DU TEMPLE FUNÉRAIRE DE LA REINE HATASOU.

aujourd'hui distant de deux lieues, découpa en une série d'anses ou de cirques séparés par des promontoires de rocher. C'est au fond du cirque placé au sud de celui de Deïr-el-Bahari que se trouve la cachette antique des momies royales[1].

Au fond de ce cirque et à droite, à la cime des éboulements adossés à la falaise, c'est-à-dire à environ 60 mètres au-dessus du niveau de la plaine, s'ouvre un puits profond de 14 mètres. L'orifice en est dissimulé par un rocher et si bien caché dans une anfractuosité remplie d'éclats de pierre, que l'on aurait pu passer et repasser vingt fois dans l'endroit où elle est, sans se douter de son existence. La descente au puits est périlleuse tant les roches éboulées, au milieu desquelles il est pratiqué sans régularité d'aplomb, sont friables et se détachent aisément. Au fond, on a devant soi la bouche d'une galerie coudée de 74 mètres, creusée grossièrement dans le roc, et au milieu de laquelle est une descente de huit marches; la hauteur de la galerie varie de 1 à 5 mètres et elle aboutit à une chambre mortuaire de 8 mètres de long sur 4 de largeur. C'est dans ce corridor et dans cette chambre que M. Brugsch, à la lueur vacillante d'une bougie, dut s'avancer en rampant sur des momies et des objets entassés en désordre, dont les cartouches royaux, une fois déchiffrés, le tinrent pendant deux heures comme sous l'impression d'un rêve invraisemblable. Dès qu'il le put, il en envoya la liste à M. Maspero qui, le 22 juillet 1881, en donna communication à l'Académie des inscriptions[2].

« M. Em. Brugsch, dit M. Maspero dans son Rapport, crut être le jouet d'un rêve en tombant à l'improviste sur pareille assemblée, et je suis à me demander, comme lui, si vraiment je ne rêve point, quand je vois et je touche ce qui fut le corps de tant de personnages dont je croyais ne devoir jamais connaître que les noms. »

« Pour beaucoup de personnes, dit M. Gabriel Charmes, les souverains de l'antique Égypte étaient en quelque sorte des fantômes historiques cent fois plus légendaires que les héros d'Homère ou des épopées indiennes. Et voilà que tout à coup les principaux d'entre eux apparaissent au fond d'un souterrain obscur, où ils ont dormi durant des siècles, tandis que la Grèce et Rome accomplissaient leurs brillantes et orageuses destinées, que le christianisme naissait, que le monde antique était détruit, que le Moyen âge ramenait la barbarie en Europe, que l'islam dévastait l'Orient, que la civilisation moderne apparaissait, et que les générations actuelles, poussées à la fois par l'amour du passé et par la foi en l'avenir, créaient l'histoire et inauguraient

1. Voir la vignette mise en lettre au commencement de l'article. Ce site occupe la gauche de celui représenté page 57. L'entrée du puits est cachée par un rocher sur lequel est monté un Arabe.

2. Nous en avons donné le compte rendu dans la *Chronique des arts* du 6 août 1881.

nous ne savons quelles destinées! Jamais, assurément, résurrection n'a été plus étrange. »

Trois cents Arabes furent réunis et, après quarante-huit heures d'un travail ardu, par 50° de chaleur, le caveau était vide et les momies rangées au milieu du cirque dont le fond tapissé de sable se creuse en une cuvette aux contours adoucis qu'entoure l'imposante muraille de rochers, découpée verticalement comme un jeu d'orgues. Au lieu d'une momie royale il y en avait trente-six! Ce fut un spectacle saisissant, nous dit M. Brugsch, que de voir étendus côte à côte en cette solitude et au milieu du calme de la nuit, toutes ces gaines de momies aux formes rigides, aux yeux fixes, et dont la lune faisait revivre les enluminures, les ors et les blancheurs.

Rien de plus pénible que de surveiller le transport de ces six mille objets, grands et petits, à travers l'immense plaine de Thèbes que certaines momies portées par seize hommes mirent huit heures à traverser; il fallut même d'énergiques mesures pour arrêter les tentatives de vols de quelques jeunes Arabes, aussi habiles qu'obstinés à dissimuler. Lorsqu'on vint relever les momies pour les emporter, un fait singulier s'était produit : le soleil ardent, qui rendait les caisses vernissées aussi brûlantes que du fer rouge, avait agi sans ménagement sur le corps d'un personnage privé de couvercle et à demi démailloté. Les muscles momifiés s'étaient contractés comme des cordes à violon et l'avant-bras de ce mort, aussi vieux que les héros d'Homère, se dressait menaçant hors du cercueil. On eut grand'peine à le faire rentrer et il fallut y employer la force.

Tout ce panthéon funèbre fut arrimé dans le bateau à vapeur du Musée (celui de feu Mariette) qu'on venait d'envoyer à Louqsor. Le pont, les divans, les tables étaient chargés de dépouilles royales; le lit de Mariette et chacune des chambres que nous avions occupées et que nous occupâmes depuis, devint alors l'asile d'un roi ou d'une reine d'Égypte; pour la dernière fois ils descendaient ce fleuve que si souvent ils parcoururent avec un appareil de guerre ou de fête. Ils durent être satisfaits, car les autorités civiles et militaires de toutes les provinces venaient leur rendre visite, demandant avec une candeur tout orientale si de pareils trésors ne suffiraient pas à payer toutes les dettes de l'Égypte. Au passage du bateau, sur lequel on apercevait ces grands corps allongés, la population de la Thébaïde accourait sur les deux rives du Nil : les hommes faisaient *fantasia* en tirant des coups de fusil, les femmes échevelées poussaient leur cri du *zagharît*, cette ululation argentine qu'elles font entendre à toute occasion de deuil ou de fête. Ne faut-il pas voir

dans ce fait poétique et touchant une preuve à l'appui de ce que Mariette me disait en 1875? « On ne fera jamais de recherches complètes en Égypte qu'avec l'aide et l'autorité d'un gouvernement européen quel qu'il soit. L'intelligence des Turcs est absolument fermée à ces hautes études comme à toute compréhension de ce qu'elles peuvent avoir d'intéressant pour nous. Les fellahs seuls ont conservé le sentiment secret de leur ancienne gloire. Sans rien savoir, *ils sentent que tout cela vient d'eux,* que c'est leur histoire, car ils ont conservé jusqu'à un certain point le sentiment d'honneur de la race, si durable en Orient. »

ARTHUR RHONÉ.

(La fin prochainement.)

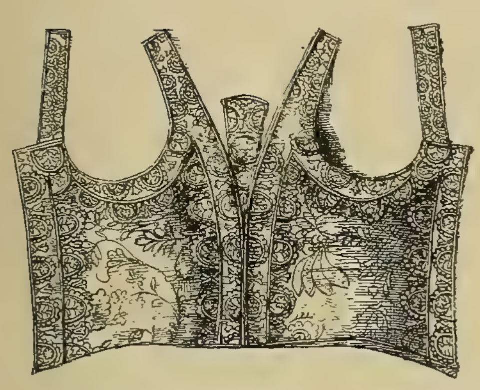


LA TISSUTERIE ANCIENNE

LES DENTELLES ET LES TOILES PEINTES ET IMPRIMÉES

A L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

LA TISSUTERIE ANCIENNE.



La tissuterie est à l'étoffe ce que la broderie est à la tapisserie, ou le cadre au tableau. Elle sert à compléter le tissu et le fait ressortir en augmentant sa richesse. Cette industrie comprend l'art du passementier et du rubanier. Les peuples de l'Orient furent les premiers qui la pratiquèrent.

Dans les auteurs anciens, les termes *clavus, limbus, segmentum,* etc., qui ont leurs expressions analogues en grec, servaient à désigner des ouvrages du tissutier : *fimbriatus,* en grec θυσανωτός, indiquait un vêtement garni de franges. Ammien Marcellin, en parlant des élégants de son temps, nous dit qu'ils relevaient leur lacerne assez haut pour mieux laisser voir la longueur des franges. Un diptyque en ivoire, conservé dans le trésor de la cathédrale de Monza, nous montre Galla Placidia, fille de Théodose, vêtue d'une tunique talaire dont les ouvertures faites sur les côtés sont bordées de franges. L'angusticlave était un ornement composé de deux bandes de tissu étroites appliquées parallèlement sur la tunique ; rien ne nous paraît s'opposer à ce que cette étoffe rapportée ne fût un ouvrage de tissutier ; il devait en être de même pour le laticlave.

Dans ces palais du Tiraz où se tissaient de si riches étoffes, on fabriquait également des galons et des franges destinés à en rehausser l'éclat.

Nous en avons rencontré dans diverses collections; le Musée industriel de Lyon renferme des spécimens de galons (*aurea lista*) du XIIe et du XIIIe siècle, qui nous paraissent devoir provenir d'ateliers palermitains ou byzantins.

Sous les Carlovingiens, les vêtements sacerdotaux étaient enrichis de galons et de franges, et certains prélats firent même orner leurs vêtements de sonnettes et de grelots. L'un d'eux, évêque d'Elne, mourut en 915, léguant à son église une étole brodée d'or et garnie de sonnettes. Les franges étaient d'une assez grande richesse, à cette époque, pour tenter la cupidité de certaines gens. On raconte que le roi Robert étant à l'église, l'un d'eux, croyant ce prince tout à fait plongé dans ses méditations, se mit à découdre la frange de son manteau; il avait accompli déjà une partie de son larcin lorsque le bon roi l'arrêta en lui disant: « Mon ami, contente-toi de cette partie; le reste fera encore une affaire avantageuse pour quelque autre de ton métier. » Le moyen âge affectionnait les enjolivures sur les étoffes; les sculptures et les vitraux de nos anciens édifices religieux nous montrent souvent des prélats dont les dalmatiques ou les tunicelles sont garnies d'ornements composés de grecques, de méandres et d'entrelacs indiquant des ouvrages de tissuterie. L'Exposition de l'Union centrale renferme peu de spécimens de tissuterie de cette époque; nous citerons néanmoins un fragment de manipule en tissu tressé dont le dessin diapré est formé de losanges; il nous paraît avoir été fait sur un métier de tissutier. Ce spécimen intéressant appartient au Kensington-Museum; il peut remonter au XIIIe siècle, ainsi qu'un autre tissu de soie très étroit et assez épais dont les lisières ont malheureusement disparu, mais qui cependant devait être un galon. Il est orné d'un dessin lilas encadrant des animaux grotesques, disposés symétriquement et présentant un ensemble ornemental d'un très riche effet.

Nous avons déjà signalé, dans notre précédent article sur la broderie, des spécimens remarquables de l'*opus coloniense* sur lesquels l'aiguille du brodeur était venue enrichir le travail du tissutier; nous citerons cette fois un orfroi très étroit qui n'est en quelque sorte qu'un galon sur lequel on distingue les noms de Jésus et de Marie; il appartient à MM. Tassinari et Chatel.

Dans les anciennes ordonnances sur le commerce et les métiers, les tissutiers étaient désignés sous le nom d'enjoliveurs. Au XVIe siècle, la vogue de leurs ouvrages ne fit que s'accroître, et nous connaissons plusieurs échantillons remarquables de cette époque. Nous citerons notamment un riche galon dont l'origine est italienne; il fait partie de la collection d'étoffes de M. Charles Lair. Le dessin, broché d'or sur fond vert

clair, se compose d'une branche de vigne vierge avec feuillages formant un ornement régulier d'un goût charmant.

Sous François I[er], la mode des vêtements fendus fit naître une foule d'agréments en cannetille, cordonnet, franges, etc. L'édit de 1518, qui défendait l'importation et la vente des soieries de luxe, n'eut guère d'effet. La fameuse entrevue du Camp du drap d'or fut un déploiement de costumes plus riches les uns que les autres et sur lesquels les ornements de tissuterie n'avaient pas été épargnés. On comprend l'expression de Martin du Bellay, disant que les gentilshommes qui assistèrent à ces fêtes portaient leurs moulins, leurs prés et leurs forêts sur leurs épaules; et les intéressantes sculptures de l'hôtel du Bourgtheroulde de Rouen peuvent donner une idée du luxe qui fut déployé dans ces fêtes restées légendaires. Sous Henri II, les passementiers formaient, à Paris, une corporation; ils avaient obtenu des statuts du roi en 1558 et choisi saint Louis pour patron.

Blaise de Montluc nous décrit un costume qu'il portait en 1555. Il se composait d'un pourpoint cramoisi avec chausses de même étoffe et *passements d'or;* une chemise ornée de soie cramoisie et de *filet d'or;* un casaquin gris garni de *tresses d'argent* à deux petits doigts l'un de l'autre. Si l'on en juge par cette description, la passementerie de métal n'avait pas été ménagée. Charles IX n'aimait guère la toilette; aussi des ordonnances sur le luxe furent rendues par lui en 1561, 1563 et 1573.

Sous Henri III, la passementerie, devenue française, se déploya dans tout son éclat en tresses, guipures et dentelles d'or et d'argent tissées en crêpes.

Dans le *Discours sur la cherté*, etc., *présenté à la mère du roi par un sien fidelle serviteur,* du Haillan se plaint à Catherine de Médicis que les seigneurs de la cour voient tous leurs revenus et une partie du capital se dissiper en pourfilures, passements, franges, tortis, cannetilles, etc.

Henri III cependant avait sévi contre le luxe par deux édits, datés de 1577 et 1583. Il est vrai qu'il ne prêchait guère d'exemple. Son successeur, Henri IV, aimait peu les oripeaux pour lui-même et se contentait d'une jaquette grise qui, au dire des écrivains de son temps, *sentait les misères de la Ligue.* Il n'en était pas de même de Gabrielle d'Estrées : son inventaire, dressé après son décès, en 1599, mentionne une série de toilettes, toutes plus riches les unes que les autres, parmi lesquelles se trouvait une robe de « velours vert, découpée en branchages, doublée de toile d'argent, et icelle chamarée de *passements d'or et d'argent,* avec deux passe-poils en soie incarnatin. »

La passementerie milanaise ayant été prohibée en 1620, la mode,

sous Louis XIII, fut aux pourpoints garnis de peluches à queue formée par des petites houppes de soie ; puis vinrent les *tasselles*, appelées depuis brandebourgs, et la *peccadille* ou petits festons de bordure. En 1634 parut un édit qui proscrivait les galons, cannetilles, franges, etc. Lorsque Richelieu fut mort, on les vit reparaître de plus belle ; il fallut que Mazarin, par l'édit de 1641, ramenât le luxe aux passements de soie, l'argent disparaissant de la circulation par une telle profusion de métal employé.

Louis XIV se réserva la mode des galons et des enjolivures pour lui, sa famille et quelques sujets auxquels il lui conviendrait d'en permettre l'usage. En 1644, les galons seuls furent autorisés, à la condition qu'ils n'excèderaient pas la largeur du doigt et qu'ils ne seraient employés qu'en bordure. On se rabattit sur les rubans lisses et ondés, et jamais, à aucune époque, ils ne furent autant prodigués. Ce fut ensuite le tour de la chenille et des houppes de soie appelées *freluches*. En 1720, on supprima complètement le galon d'or et d'argent, qui ne figura plus que dans les uniformes militaires ou seulement pour les livrées des grandes maisons. C'était le contre-coup de la ruine du système de Law qui se faisait également sentir sur la passementerie en métal. Pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, la passementerie et la rubanerie furent très employées dans l'ameublement et les franges ; les glands et les autres ornements de ces époques sont souvent de véritables œuvres d'art. Les règnes de Louis XIV et de Louis XV furent l'époque des grandes tentures, des lits de parade ou de *parement* avec baldaquins et ciels de lit garnis des passementeries les plus somptueuses. La mode était d'avoir ces lits d'apparat et d'honneur, où l'on recevait le monde *en alcôve*, suivant l'expression consacrée alors.

L'Exposition de l'Union centrale renferme plusieurs spécimens de ces riches enjolivures ; nous citerons notamment la vitrine de M. Weber, auquel appartient une série de franges, de glands, de galons, rubans, etc. des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Nous mentionnerons, entre autres, une frange florentine de la fin du XVIe siècle, d'un ton réséda passé, ornée de choux en cartisane et de torsades roulées en cannetilles. Au même amateur appartient une autre belle frange lambrequinée polychrome (blanc, bleue et rouge) dont le fond est en résille faite de guipures avec application de fleurettes en cartisane et fiocchi. Nous mentionnerons également une patère ayant la forme d'un nœud Louis XV, recouvert de satin fond crème, se terminant par des glands qui offrent le travail du grappé, du roulé et du satiné.

En ce qui touche au costume, M. Emmanuel Bocher a exposé une série de passements français, italiens et espagnols en soie de couleur et en

métal des XVIIe et XVIIIe siècles, qui rentrent autant dans le domaine de la dentelle que dans celui de la tissuterie. On sait du reste que les dentelliers et les passementiers appartenaient à la même corporation.

Nous aurions à parler, au XVIIIe siècle, d'une foule de falbalas et prétintailles qui furent faits par les *agréministes* (c'est ainsi qu'on les appe-



BONNET ET JUPE DU COSTUME AYANT APPARTENU A CATHERINE DE BRANDEBOURG (XVIIe SIÈCLE.)

(Musée industriel de Buda-Pesth)

lait alors) sur un métier analogue à celui des rubaniers. Ce nom de falbalas datait des dernières années du XVIIe siècle ; ils avaient été inventés par Langlée ; aussi Voltaire disait-il plus tard, en parlant de ce fameux costumier : « J'ai mis les poèmes à la mode comme Langlée y a mis les falbalas. » Les agréministes fabriquèrent également des aigrettes, des pompons et des bouquets de coiffures que l'on appelait alors des *soucis de hanneton*.

Nous touchons déjà à la fin du XVIII[e] siècle.

On lisait dans le *Cabinet des Modes* du 5 novembre 1790 : « Nos mœurs commencent à s'épurer, le luxe tombe. » Il ne faisait que changer d'exagération, et les costumes excentriques des merveilleuses seront la limite où nous nous arrêterons, pour passer de suite aux dentelles.

LES DENTELLES ANCIENNES.

La tissuterie nous conduit à parler des dentelles qui, jusqu'au milieu du XVII[e] siècle, portèrent le nom de passements. La dentelle dérive de la broderie et longtemps on les a confondues ensemble. Son origine est venue du lacis ou filet brodé et du point coupé, sorte de broderie à jour qui consiste en une découpure pratiquée sur un morceau de toile à laquelle on a laissé certains fils, de façon à former un canevas pour servir ensuite à exécuter des dessins à l'aiguille. Quelquefois aussi le dessin se trouvait reproduit par un réseau de fils croisés et entrelacés sous lequel était appliquée une toile très fine que l'on découpait pour laisser subsister la transparence de la broderie.

En France, cette toile fine provenait autrefois de Quintin en Bretagne; elle servait également à la confection des rabats et des collets : depuis, on a appelé marli ce genre de tissu.

Parmi les ouvrages de point coupé exposés à l'Union centrale, nous citerons le dessus d'oreiller, rempli par des effets de guipure à l'aiguille, qui appartient à M. Delaherche.

Les Anglais ont tiré de lacis le mot *lace :* il sert à désigner la dentelle, qui n'est en effet qu'un filet brodé très perfectionné. C'était autrefois de ce *doulx filet* que la gorgerette était faite à la fin du XV[e] siècle.

Certains amateurs emploient à tort le mot guipure pour les ouvrages de point coupé; c'est un terme de tissuterie servant encore aujourd'hui à désigner un cordonnet recouvert de fil de soie ou de métal avec lequel on exécutait certains ouvrages.

On retrouve quelquefois cette expression dans les inventaires du XVI[e] siècle. Celui de Marie Stuart, qui date de 1561-62, mentionne une robe de velours vert couverte de broderies, *guimpures* et cordons d'or et d'argent, bordée d'un passement de même, etc. On donne aujourd'hui le nom de guipures à des dentelles qui n'ont pas de fonds à mailles régulières, c'est-à-dire à réseaux, et dont les fleurs ou les ornements constituent seuls le dessin.

Aucune découverte jusqu'ici ne nous paraît offrir une preuve absolue

que les anciens ont connu et pratiqué la dentelle. Cependant, si l'on s'en rapporte à certains auteurs qui nous parlent de la légèreté des tissus, il est évident que les fils que l'on fabriquait de leur temps avaient une perfection suffisante pour servir à exécuter les dentelles les plus fines.

Tibulle nous vantant le *bysseus* (sorte de tissu de lin) dont il existe des spécimens dans plusieurs musées, dépeint cette étoffe comme ayant la légèreté du vent et la transparence du verre (*nebulæ vestes, vitræ vestes*). De là également cette dénomination de *ventum textilem* (tissù vent) que lui donnent d'autres auteurs.

M. Denon, dans son *Voyage en Égypte,* cite une tunique trouvée à Thèbes. Il dit qu'elle était faite d'un tissu lâche dont le fil est excessivement fin, et il ajoute : « Le fil à faire de la dentelle n'est pas plus délié ; il est plus mince qu'un cheveu, retors et composé de deux brins, ce qui suppose ou une adresse inouïe dans la filature à la main, ou des machines perfectionnées. » Sur des peintures funéraires égyptiennes, les vêtements des personnages paraissent faits de réseaux à chaînettes ou au crochet et brodés par places d'or et d'argent.

Plusieurs écrivains de l'antiquité, Homère notamment, parlent de filets tissus d'or.

Arrêtons ici cette esquisse rapide et revenons à la période moderne. Dans son *History of the lace*, Mme Pallisser mentionne la découverte d'une sépulture scandinave près de Wareham, comté de Dorset, dans laquelle on a trouvé des morceaux de dentelle d'or. La dentelle, dessinée en losange, était noircie et très détériorée.

Tout cela ne nous paraît pas assez concluant pour que nous nous attardions dans ces époques reculées; arrivons de suite à la fin du xve siècle, où les traces de la dentelle semblent plus visibles.

Deux grandes divisions existent dans l'art de la dentelle : le travail à l'aiguille et celui du fuseau. Si nous ne craignions d'employer une comparaison un peu hasardée, nous dirions, pour bien exprimer notre pensée, que la première de ces divisions est au fer forgé ce que la seconde est à la fonte. Aussi le point à l'aiguille fut-il anciennement le partage de l'aristocratie, tandis que le travail au fuseau était plutôt celui de la petite bourgeoisie et du peuple.

L'Italie et la Flandre se disputent l'honneur de l'invention de la dentelle. Au premier abord, le nom de *Merletti di Flandra* donné par les Italiens à la dentelle, semblerait faire pencher la priorité pour cette contrée du Nord.

Sur certains tableaux flamands de la fin du xve siècle on voit des personnages portant de la dentelle. Cependant Venise fournissait aussi

des points coupés, à cette époque, aux cours étrangères de l'Europe, entre autres, à celles de France, d'Angleterre et d'Allemagne.

Les dentelles qui servirent au couronnement de Richard III, roi d'Angleterre, étaient vénitiennes, ainsi que le célèbre manteau d'Anne de France. En résumé, Venise nous paraît pouvoir réclamer la priorité pour les dentelles à l'aiguille et les Flandres pour les dentelles au fuseau. Ces dernières commencent surtout à faire leur apparition en Europe vers le milieu du XVII[e] siècle. Le point de Venise à l'aiguille était le plus estimé et le plus connu à cette époque. Il serait trop long d'énumérer les divers points qui se fabriquaient dans cette ville.

Nous citerons seulement le *punto tagliato* ou point coupé, le *punto a reticella* ou point à fils tirés, et le *punte tagliato à fogliami* ou gros point de Venise, le plus recherché de tous et que l'on employait surtout pour les collerettes et les ornements. L'Exposition de l'Union centrale renferme plusieurs spécimens remarquables en ce genre, parmi lesquels nous citerons le col appartenant à M. Germain Bapst. Il nous rappelle la belle collerette d'apparat exposée au musée de Cluny.

Au commencement du XVI[e] siècle, il existait déjà des recueils de modèles de lacis et de point coupé, passements, etc., d'après lesquels on faisait les garnitures des manches, nappes et lingeries de toutes sortes; nous en avons mentionné déjà quelques-uns dans notre précédent article sur les broderies anciennes. M. le marquis d'Adda a publié déjà dans la *Gazette* un *Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries gravés en Italie, en France, en Allemagne et en Flandre*[1]. Les collections de MM. Eug. Dutuit et Lesoufaché renferment plusieurs de ces recueils très rares qui sont exposés à l'Union centrale.

Parmi les plus anciens recueils de modèles pour travaux à l'aiguille, il nous faut citer celui de Pierre Quintyn, imprimé à Cologne en 1530. Un imprimeur flamand, Vosterman, en a publié un autre en 1514 et 1542. Nous mentionnerons également le recueil d'Antonio Taglenti, daté de 1530. De tous ces ouvrages, celui de Le Pompe, imprimé pour la première fois à Venise en 1557, nous montre les dessins qui se rapprochent le plus des dentelles. Il n'est pas besoin de rappeler ici le recueil de Vecellio ni celui de Vinciolo, dont les éditions se sont multipliées de 1587 à 1608. Le recueil de Vinciolo se termine par six planches de dentelles à l'aiguille dont la composition passe pour être de Jean Cousin. L'ouvrage dans lequel il est fait pour la première fois mention de la dentelle fut imprimé à Montbéliard en 1598; il est de Jacques Foillet.

1. Années 1863 et 1864.

Parmi les ouvrages allemands, le recueil de Jean Sibmacher, imprimé à Nuremberg en 1601 (il en existe plusieurs éditions), nous paraît être celui qui renferme les plus beaux dessins pour le lacis, etc.

Revenons maintenant aux origines de la dentelle en France. Sous Henri II survint une mode qui facilita singulièrement son développement : ce fut l'introduction de la fraise, appelée également collerette godronnée ; elle était faite d'une toile très fine travaillée à jour, que l'on garnissait généralement en point coupé. Ce fut Catherine de Médicis qui introduisit cette parure ; elle nous venait d'Italie par le Vénitien Vinciolo. Cette collerette finit par prendre des dimensions telles que, sous Henri III, Palma Cayet nous dit qu'elle atteignait *un tiers d'aulne de largeur*. Ce prince affectionnait les dentelles et ne dédaignait même pas, paraît-il, de les plisser lui-même : de là le sobriquet qui lui fut donné dans la satire Ménippée, où il est surnommé le « godronneur des collets de sa femme ». On connaît également l'épithète injurieuse que lui valut de la part des étudiants la fraise qu'il portait à la Foire de Saint-Germain.

Sous Henri IV, on porta alternativement la fraise et le *collet montant*; ce fut aussi le commencement des manchettes appelées *rebras*. Sur la belle médaille en bronze de Dupré qui porte la date de 1624, Marie de Médicis est représentée portant la fraise relevée contre la nuque par des fils d'archal et forme un éventail autour de sa tête.

Sous Louis XIII, on porta des cols rabattus ou rabats garnis de dentelles et des chemises bordées de point coupé. Ce fut également la mode des canons qui couvraient le genou, et dont l'idée première était venue sous Charles IX. La vogue de cet ornement continua jusqu'aux premières années du règne de Louis XIV, et Molière le mentionne dans l'*École des Maris*, lorsqu'il fait dire à Sganarelle :

> Et de ces grands canons où comme des entraves
> On met tous les matins ses jambes en esclaves.

L'Exposition de l'Union centrale nous montre quelques-unes de ces collerettes appelées fraises, dont il existe de curieux spécimens au musée de Cluny.

Nous citerons notamment une fraise en point coupé de la fin du XVIe siècle, garnie de ses passements. Elle appartient à Mme Lorrain. La vogue des ornements en dentelle était devenue si grande, au milieu du XVIIe siècle, que lorsque Cinq-Mars mourut en 1642, il ne laissa pas moins de trois cents paires de garnitures de dentelles. La plupart de ces parures coûteuses venaient encore de Flandre et d'Italie. Aussi Colbert

voulut-il soustraire le pays à ces importations étrangères. Ce fut là l'origine du point de France. On fabriquait déjà au Puy en Velay, à la fin du XVIe siècle, une sorte de dentelle au fuseau ; cette industrie se répandit ensuite dans le Forez et l'Auvergne. La dentelle du Puy avait peu de mérite et son usage ne devait guère être coûteux.

Au XVIe siècle, on retrouve aussi la bisette, qui d'abord fut une passementerie d'argent ; elle donna peu à peu naissance à la dentelle. Au milieu du XVIe siècle, on désignait aussi une sorte de dentelle de fil qui devait être l'équivalent de la *gueuse* du XVIIIe siècle.

Nous avons tout lieu de croire que Sully fut un des promoteurs de l'industrie dentellière en France ; on en retrouve, en effet, la trace dans plusieurs villes de l'Ile-de-France au commencement du XVIIe siècle.

Le point coupé se fabriquait en France à la fin du XVIe siècle ; Duboulay Favier, intendant d'Alençon, dans une lettre adressée à Colbert, lui dit en parlant de cette ville : « Il y a très longtemps que le point coupé se fait ici[1]. »

Colbert, voulant développer en France l'industrie de la dentelle, accorda le 5 août 1665 un privilège de dix années et une somme de 36,000 livres à une compagnie dont les principaux actionnaires étaient Pluymers, Talon Lebie, etc. Le *Dictionnaire du commerce* de Savary des Brulons nous indique l'hôtel de Beaufort à Paris comme étant le bureau central de cette compagnie. Celle-ci établit des ateliers à Aurillac, à Sedan, à Alençon, à Reims, à Arras, etc., et fit venir des ouvrières d'Italie et des Flandres.

Colbert donna le nom de point de France aux dentelles fabriquées dans ces diverses villes, pour les distinguer des autres points exécutés à l'étranger. Cette dentelle n'était, à la vérité, qu'une variété du point de Venise, modifié seulement dans les dessins, qui devinrent alors bien français. Ce point de Venise avait dû être introduit en France antérieurement à cette époque, notamment par les couvents, où des jeunes filles nobles retirées du monde excellaient dans les travaux d'aiguille ; les dessins italiens se modifièrent donc peu à peu pour laisser la place au goût français, et l'on retrouve la trace de ces changements dans certains spécimens exposés à l'Union centrale.

Nous citerons, entre autres, le magnifique couvre-lit exposé par M. Blakburne de Londres, dont la bordure est surtout remarquable. Le dessin est composé de rinceaux de feuillages et de fleurs d'un goût beaucoup plus français qu'italien.

1. Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV publiée par M. G.-B. Depping, t. II, p. 447.

On peut aisément saisir la transition qui eut lieu entre le point de Venise et le point de France dans un superbe volant au point de rose sur lequel la barrette jetée çà et là se réunit en donnant naissance à un réseau de forme hexagonale. Ce beau spécimen provient de la vente de M^me^Blanc; il appartient actuellement à M. Romeuf. Un autre échantillon du même point, exposé par Mme Mayer de Hambourg, nous montre la couronne royale de France au milieu de fleurs. Le point de France ne tarda pas à être le plus estimé de tous en Europe; il dut sa réputation autant à la manière dont il était fabriqué qu'à la distinction de ses dessins, où l'on retrouve souvent l'influence du style de Bérain. Une autre manufacture de points de France avait été établie par Colbert au château de Madrid, près Paris. Le comte de Marsan fonda une fabrique de dentelles à Paris même, vers la fin du XVIIe siècle. Il avait obtenu un privilège pour sa nourrice, Mme Dumont, qui dirigea d'abord l'établissement; puis, étant allée s'établir en Portugal, elle le laissa à Mlle de Marsan.

Une pièce curieuse de 1661, *La Révolte des passements*, nous fournit des renseignements sur les fabriques de dentelles qui existaient à cette époque.

Nous avons mentionné la création de divers établissements dans plusieurs villes de France; les points qui s'y fabriquaient prirent leur nom de ces villes. Il en fut ainsi pour les points d'Alençon, d'Argentan, de Sedan, etc. — On sait que le plus estimé de tous est celui d'Alençon. Les quelques écrivains qui se sont occupés de la dentelle ont parlé de la création d'un atelier établi par Colbert dans son château de Lonrai, près d'Alençon; d'après eux, le point qui porte ce nom aurait été introduit dans cette ville par Mme Gilbert d'Alençon. Tous ces auteurs, à part M. J. Séguin, qui a combattu cette opinion, avaient puisé ce renseignement dans les *Mémoires historiques* de la ville d'Alençon, publiés en 1787 par Odolant Desnos. Il nous paraît résulter de la lettre de Duboulay Favier, citée précédemment, que ce fut Mme Laperrière qui introduisit à Alençon le point qui porte ce nom. Voici du reste le passage de cette lettre adressée à Colbert: « Une femme nommée Laperrière, fort habile à ces ouvrages, trouva il y a quelques années le moyen d'imiter le point de Venise, en sorte qu'elle y vint à telle perfection, que ceux qu'elle faisait ne devoient rien aux étrangers. C'est qu'elle vendoit chaque collet 1,500 et 2,000 livres. Pour faire ces ouvrages, il luy falloit enseigner plusieurs petites filles auxquelles elle montrait à faire ce point. »

Dans une notice publiée tout récemment par Mme G. Despierres sur l'origine du point d'Alençon, nous voyons que ce fut Catherine de Marcq, la préposée directrice des manufactures de points de France, qui établit

les bureaux pour la dentelle à Alençon. Les préposées mises à la tête de cet établissement, fondé en 1665, furent Mme Raffy et Marie Fillesac, et le directeur Jacques Provost.

Sur les contrats alençonnais, à partir de 1656, les expressions *point de coupé, velin, point d'Alençon,* servent à désigner le genre de travail par lequel les jeunes filles avaient pu amasser quelques économies, et dont elles étaient fières de voir la mention par écrit.

Le mot velin indiquait autrefois le point d'Alençon ; il en est de même encore aujourd'hui dans la ville où il se fabrique. On sait du reste que ce point est entièrement exécuté à l'aiguille sur un modèle de parchemin couvert d'un dessin divisé par parties, que chaque ouvrière reproduit isolément. Ces parties, une fois terminées, sont assemblées d'une manière imperceptible et constituent alors un ensemble décoratif.

L'Exposition de l'Union centrale renferme peu d'échantillons de point d'Alençon, en dehors de ceux exposés par Mme la baronne de Hirsch.

Le point d'Argentan, en revanche, est représenté par un choix de premier ordre. — Nous citerons tout d'abord un petit volant du commencement du XVIIIe siècle, appartenant à M. Hayward de Londres, représentant des trophées militaires. Nous serions tenté de croire que ce volant a pu servir de jabot à quelque guerrier du temps. Cet ornement était fort à la mode à cette époque, et l'on se rappelle ce passage des *Lois de la galanterie,* où il est dit qu'il fallait « laisser voir ses ornements de dentelles, car il n'appartient qu'à quelque vieil penard d'estre boutonné tout du long. »

La plus belle époque de la dentelle fut celle où les hommes la portèrent, cela dit sans fatuité pour notre sexe ; il faut bien reconnaître en effet que, lorsqu'elle devint l'apanage de la femme seule, la dentelle tomba dans la mollesse et la mièvrerie sous le rapport du dessin et de l'exécution.

Du reste, toutes les dentelles ne convenaient pas à tous les âges : ainsi le voulait autrefois la mode, qui réservait certains points aux dames d'un âge respectable, tandis que les autres restaient la parure de la jeunesse. Il en était de même pour les saisons : il y avait le point d'hiver et celui d'été.

La dentelle fut tellement en vogue sous Louis XIV que Nicolas Lestrange, le fameux cordonnier du roi, avait créé cette mode d'en mettre sur les souliers deux longues ailes montées sur des fils de fer.

Sous Louis XV, le goût des dentelles continua, et lorsqu'en 1739 Madame, la fille aînée du roi, épousa l'infant d'Espagne, les lingeries ornées de leurs dentelles s'élevèrent seules à 625,000 francs. Cette cor-

beille assez respectable fit dire au cardinal de Fleury, lorsqu'on lui parla de ce chiffre : « Je croyais que c'était pour marier toutes les sept Madames. »

On sait que le point d'Alençon se distingue surtout du point d'Argentan par la finesse de ses mailles, tandis que ce dernier employait de préférence les plus grandes. Quant au point de Sedan, il trouve ses effets dans



RABAT EN POINT DE VENISE (COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE.)

(Collection de M. Germain Bapst.)

l'opposition des deux mailles combinées ensemble; c'est une variété du point d'Alençon, dont il diffère cependant par l'absence d'un feston continu entourant la fleur ou l'ornement, qui chez lui n'est employé que par parties détachées accentuant seulement certains motifs.

Nous citerons, comme spécimen remarquable en point de Sedan, le volant d'aube et les manches exposés par M. Romeuf; le dessin est formé de vases de fleurs et de palmettes dont la disposition produit un très riche effet.

La vogue au XVIIIe siècle fut au point d'Argentan. Parmi les plus beaux échantillons exposés à l'Union Centrale, nous mentionnerons le magnifique volant de dentelles qui appartient à Mme Verdé-Delille. Il n'est guère possible de rêver une plus grande perfection sous le rapport du travail. Le dessin est composé de médaillons de fleurs surmontés par des nœuds de rubans et reliés entre eux par des guirlandes d'un goût remarquable. De l'extrême fin du XVIIIe siècle nous citerons un fond de berceau également en point d'Argentan, dont le dessin est composé de guirlandes de fleurs d'un arrangement charmant. Ce beau spécimen appartient à M. Germain Bapst. Sous le règne de Louis XVI, la mousseline des Indes détrôna les dentelles, qui ne furent guère plus portées qu'à la cour, où l'étiquette l'exigeait. Ce furent la blonde semée de pois et de mouches, la dentelle de Chantilly, la Valenciennes et la légère Malines qui prévalurent dans le goût de cette époque.

Il nous faut maintenant revenir sur nos pas pour nous occuper des dentelles flamandes, parmi lesquelles le point de Bruxelles occupe le premier rang, par la finesse et la perfection du travail. On possède malheureusement peu de renseignements sur la fabrication de ces dentelles ; les habiles ouvriers qui les exécutaient, les spellewerckers ou cantiers, ne formaient pas autrefois un corps de métier, mais seulement une confrérie. Nous avons déjà fait allusion à l'ancienneté des dentelles flamandes.

Certains auteurs, entre autres M. Reiffenberg, dans les *Mémoires de l'Académie* de Bruxelles, dit avoir retrouvé la trace des dentelles au XIVe siècle, où elles étaient déjà en usage pour les bonnets et les cornettes.

Sans remonter aussi haut, nous les avons déjà signalées sur des tableaux du XVe siècle.

Pour nous en tenir seulement au XVIe siècle, nous citerons un tableau de Quentin Matzys qui porte la date de 1595 et sur lequel on voit une jeune fille exécutant une dentelle au fuseau. *Les Occupations des sept âges de la vie* d'après Martin de Vos nous montrent aussi une autre jeune fille travaillant à la dentelle.

Parmi les plus anciennes dentelles flamandes exposées à l'Union centrale, nous citerons la fraise ou collerette de la fin du XVIe siècle appartenant à M. Wilhems. Le fond est brodé en plumetis à jour et la bordure dentelée est ornée de passements au fuseau.

On connaît la vogue des vieilles dentelles de Bruxelles, généralement désignées sous le nom de *point d'Angleterre*. Voici quelle fut l'origine de cette attribution. Lorsqu'en 1662 le parlement anglais voulut encourager

la fabrication des dentelles anglaises, il défendit l'entrée des autres. Les fabricants anglais, réduits à leurs propres ressources, ne purent fournir assez de dentelles pour la cour de Charles II ; ils engagèrent alors leurs confrères des Flandres à venir fonder des établissements en Angleterre. Quelques-uns de ceux-ci suivirent ce conseil, mais n'ayant pas les éléments nécessaires pour réussir ils retournèrent dans leur pays. Il fallut alors que les fabricants anglais fissent venir par contrebande les plus belles dentelles de Bruxelles, qui se vendirent alors chez eux sous le nom de *point d'Angleterre* ou *point anglais*.

On lit dans le *Mercure galant* de 1678 les détails de la capture que fit le marquis de Nesmond d'un navire chargé de dentelles de Flandre destinées à l'Angleterre. 744,953 aunes de dentelles furent saisies, sans parler des cols, fichus, mouchoirs, etc. qui en étaient garnis.

L'Exposition de l'Union Centrale renferme quelques beaux points de Bruxelles appartenant à M. Blakburne et à Mme Duplessis. Ces mêmes amateurs ont exposé quelques belles dentelles de Binches. On sait que le point qui porte ce nom est une variété de celui de Bruxelles. La fleur ou l'ornement sont au fuseau et les fonds à l'aiguille. On y rencontre d'heureuses variétés de réseaux qui constituent des jeux de fonds très ingénieux. Le rabat d'homme exposé par M. Blakburne est en ce genre un spécimen remarquable. Quant aux dentelles anglaises proprement dites, elles sont peu nombreuses à l'exposition ; nous mentionnerons toutefois, au même amateur, un volant d'aube en dentelle d'Honiton dont le parti pris décoratif n'est pas très nettement indiqué ; c'est du reste assez généralement son caractère distinctif. Il nous resterait à parler des autres dentelles flamandes exposées à l'Union Centrale, notamment de la *Valenciennes*, la plus solide de toutes, en ce sens que n'ayant pas de festons elle supporte impunément le lavage et le fer. Aussi garnissait-elle autrefois les hauts bonnets des Normandes, réminiscences du hennin d'Isabeau de Bavière, et qui comme lui ont aujourd'hui disparu.

La Valenciennes, reconnaissable à sa maille carrée, manque souvent de variété dans ses dessins, mais elle était arrivée, à la fin du XVIIIe siècle, à des effets de finesse inouïe : aussi était-elle avec la légère Malines la dentelle préférée par Marie-Antoinette. Des variétés participant de ces deux dentelles ont été produites en très grande quantité dans les Flandres, au XVIIIe siècle, notamment à Ypres, à Lille, à Arras, à Courtray, etc. M. de Montefiore a exposé une série intéressante de ces dentelles. La Normandie a eu dans le même genre des productions fort estimables exécutées à Caen, à Bayeux, à Dieppe, au Havre ; on en retrouve encore la trace sur les anciennes cornettes des femmes de cette province.

Il nous faudrait également joindre à cette énumération rapide les dentelles fabriquées dans les Vosges.

Parmi les dentelles étrangères, nous citerons la collection de Mme Mayer, de Hambourg, qui dirige une école de broderie dont il existe quelques beaux spécimens dans la section moderne. Cet amateur a exposé de beaux points de Milan et de Gênes, des guipures allemandes au fuseau du XVIIIe siècle, ainsi que des dentelles espagnoles appelées autrefois en Italie *punto di Spagna*. Mentionnons en terminant les dentelles hongroises exposées par le musée de Budapesth.

Nous voyons renaître aujourd'hui à Venise l'industrie de la dentelle, grâce aux efforts et à la générosité de la comtesse Adriana Marcello et de la princesse Giovanelli Chigi. Une école a été fondée à Burano sous le patronage de la reine Marguerite, où l'on imite les points anciens de Venise et d'ailleurs. Quant à la France, elle occupe toujours le premier rang pour la dentelle, grâce à l'initiative et au bon goût de ses fabricants.

Nous avons pu nous en convaincre encore cette fois en passant devant la vitrine de MM. Lefébure frères, qui ont exposé une série remarquable de points de France et de Venise dont ils ont ressuscité la fabrication. Chacune de leurs œuvres est une création inspirée des anciennes dentelles, auxquelles ils ont su souvent apporter d'heureuses modifications, en raisonnant leur emploi dans la toilette actuelle. Nous mentionnerons notamment un genre qui leur appartient exclusivement : la *guipure de Valois*, dans laquelle l'aiguille vient rehausser de place en place le travail du fuseau, en accentuant habilement les parties principales du dessin. Ces points de Binches avec leurs variétés si pittoresques sont représentés par des échantillons remarquables dont l'exposition de l'Union centrale nous semble avoir eu la primeur. Au milieu de cette quantité de dentelles de toutes sortes que la mode fait éclore chaque jour, on est heureux de voir renaître les anciennes traditions d'un art dont il nous est resté de si beaux spécimens du temps passé. Il devient nécessaire de revenir enfin à un goût plus sûr, en faisant un choix sérieux au milieu de ces créations de toutes sortes qui n'ont de la dentelle que le nom et dont la durée ne dépasse guère la mode du vêtement qui les a fait naître. Les anciennes familles se transmettaient leurs dentelles, dont la solidité à toute épreuve leur a permis d'arriver jusqu'à nous. Elles sont, aujourd'hui encore, l'apanage de la distinction. Il est donc nécessaire d'établir une différence en faveur de ce qui brille par la perfection du dessin et de la fabrication. En cela, comme a dit Béranger, *savoir choisir, voilà le goût.*

GASTON LE BRETON.

(La fin prochainement.)

LES

MÉDAILLEURS DE LA RENAISSANCE

NICCOLÒ — AMADIO DA MILANO
MARESCOTTI — LIXIGNOLO — PETRECINI — BALDASSARE ESTÈNSE — CORADINI
ANONYMES TRAVAILLANT A FERRARE AU XV[e] SIÈCLE

PAR M. ALOÏSS HEISS

(TROISIÈME ARTICLE[1].)



ANS son troisième fascicule, M. Aloïs Heiss réunit tout un groupe de médailleurs qui travaillèrent à Ferrare pendant la seconde moitié du xv[e] siècle, et dont les plus importants semblent Niccolò, Baldassare Estense et surtout Antonio Marescotti, entourés d'un assez nombreux cortège de noms moins connus et d'anonymes.

Les *étoiles* du groupe elles-mêmes ne brillent que d'un éclat assez pâle et n'ont que peu occupé la renommée; leurs satellites sont naturellement d'une demi-obscurité encore plus insaisissable. Aussi n'est-ce pas trop du flair tout particulier, de l'esprit d'analyse et de recherche, de la science inépuisable des rapprochements et des déductions, qualités que nous avons déjà relevées dans M. Heiss, pour s'aventurer dans ce dédale si peu éclairé, où il est si facile de s'engager sur une fausse piste et si malaisé de retrouver la bonne.

Ainsi, quel est au juste ce Niccolò, dont tout ce que l'on sait, grâce à l'unique médaille qui porte son nom, est qu'il travaillait à Ferrare du vivant de Lionel d'Este. Le livre des dépenses de la maison d'Este mentionne, à l'année 1447, un Nani Niccolò parmi les *coniatori di medaglie ed orefici* employés à la cour de Ferrare.

1. Voir la *Gazette*, 2[e] période, t. XXIV, p. 166 et t. XXV, p. 186.

Vasari cite au nombre des élèves de Brunelleschi un sculpteur florentin, Niccolò, qui modela et fondit plusieurs statues de bronze à Ferrare, du temps de Borso d'Este. Ce sculpteur qu'il faut, au dire de Vasari, identifier avec Niccolò Baroncelli, serait l'auteur du cheval de la statue de Nicolas III d'Este, dont Antonio di Cristoforo aurait exécuté le cavalier : statue commandée par Lionel et érigée après sa mort par son frère et son successeur Borso, le 2 juin 1451.

Quant à une statue équestre de Borso dont les mêmes artistes auraient été chargés, au dire de Gualandi, il y a là erreur : le prince fut représenté assis dans son fauteuil ducal, et Antonio n'eut aucune part à ce travail dont Baroncelli fut le seul auteur. Cette statue, placée d'abord (1454) près du palais *della Ragione*, fut, en 1472, ainsi que celle de Nicolas III, transportée près de l'entrée principale du palais Estense. Toutes deux furent jetées à terre en 1790. Le même Baroncelli, sur la demande de l'évêque de Ferrare, qui n'avait pu s'accommoder avec Donatello, entreprit de modeler et de fondre un Christ, une sainte Vierge, un saint Jean, ainsi qu'un saint Georges et un saint Maurel, ces derniers patrons de Ferrare; mais il mourait en octobre 1453 avant d'avoir pu achever ces travaux, qui furent continués par son fils Giovanni et son gendre Domenico di Paris et terminés en 1466. Ce Niccolò est-il l'auteur de la médaille de LIONELLUS MARCHIO ESTENSIS et signée au revers NICHOLAUS [1]?

Cette identité est peu probable, si l'on compare le style et la facture, vraiment supérieurs des statues, avec l'insuffisance d'art de la médaille, et cette différence frappante s'oppose aux hypothèses, quelque ingénieuses qu'elles soient, qui tendent à ne faire des deux Niccolò qu'un seul personnage.

Lionel, avec le lynx au revers, reparaît sur une médaille de moindre module, signée AMAD. MEDIOLAN. ARFEX FECIT, œuvre par conséquent d'Amadio de Milan, orfèvre, émailleur et graveur des coins de la maison d'Este, habitant Ferrare, où il fit son testament en juin 1483, père de Battista, qui devint après lui orfèvre ducal, et de Pietro, sans doute le Pietro da Milana, que nous avons rencontré à la cour de René d'Anjou [2].

Pour ces deux médailles, Niccolò et Amadio ont emprunté le prototype du Pisan, emprunt qui s'explique par l'éclatante illustration du grand

1. Quoique Lionel ne porte sur cette médaille que le titre de marquis d'Este, M. Heiss établit, par de solides raisonnements, qu'elle peut être postérieure à 1441, date de l'avénement de ce prince à la seigneurie de Ferrare; et il cite et publie à l'appui de cette opinion cinq monnaies sur lesquelles Lionel, déjà chef d'État, est désigné avec le simple titre de marquis.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1882.

maître et par le caractère de mâle beauté qu'il avait donné aux traits du modèle. Il eût été impossible de faire mieux, dangereux de faire autrement. Notons cependant cette différence que les cheveux de Lionel sont entièrement crépus sur les portraits du Pisan, tandis que sur ceux de Niccolò et d'Amadio ils sont lissés et séparés au sommet de la tête. Quant à un



SAINT MAUREL ET SAINT GEORGES.

(Figures de bronze par Niccolò Baroncelli, à Ferrare.)

troisième Lionel (n° 3 du fascicule), l'avers est bien d'Amadio et de tout point semblable à celui de la précédente médaille; mais le revers, une Léda avec le cygne amoureux, est une œuvre du XVIe siècle, qui n'a aucun rapport avec l'avers auquel on l'a accolée.

Du même Amadio, une médaille de Borso d'Este, dont le modèle es évidemment un des deux dessins du Pisan venus dans le volume Vallardi, au musée du Louvre. Le bronze, sur lequel Borso, né en 1413, paraît âgé d'environ trente ans, aurait été exécuté vers 1444, année où le Pisan

quitta Ferrare pour Rimini, et où Borso alla chercher à Naples Marie d'Aragon, la fiancée de son frère Lionel. On sait quelle place importante Borso occupe parmi les princes de la maison d'Este. Sa magnificence et son luxe éblouirent les contemporains : quatre fois il reçut, dans Ferrare, Frédéric III avec une incroyable somptuosité, et combla le besogneux empereur de présents de toute espèce, parmi lesquels un joyau d'un valeur de 40,000 florins d'or. Il obtint de lui, en échange, les titres de duc de Modène et de Reggio, et de comte de Rovigo ; plus tard, il détermina le pape Paul II à ériger en duché sa seigneurie de Ferrare. Ce fut encore Borso qui acheva la *Certosa*, dont les moines de Saint-Bruno prirent possession. Sa grande réputation est attestée artistiquement par la statue assise que les Ferrarais lui érigèrent, par le magnifique projet de tombeau de Jacopo Bellini[1], par les fresques de la grande salle du palais de Schifanoja de Cosimo Tura, enfin, par les très nombreuses médailles à son effigie.

C'est même grâce à ces médailles que nous sont arrivés les noms de certains artistes, presque entièrement ou entièrement inconnus. Tel est le cas de Giacomo Lixignolo, le même peut-être qu'un Jacobus de Lusciniis, peintre qui florissait à Parme en 1471. Sa médaille représente Borso, déjà duc de Modène et de Reggio, revêtu d'un riche costume, probablement celui dont il est question dans la relation de l'investiture des deux duchés, en 1451 : « *Il marchese vestito di broccato d'oro con adornamenti di gioie di gran prezzo : tra le quali pero tre erano preciosissime, due nella beretta, ed una alla spella sinistra.* » Au revers, près d'une source, la licorne, emblème favori de la maison d'Este.

Encore une fort belle médaille de Borso, signée : OPUS PETRECINI DE FLORENTIA M.CCCCLX[2]. Ce Petrecini, auteur aussi d'une médaille de Jean-François Pic de la Mirandole (père du précoce savant), serait, d'après M. Milanesi, l'érudit commentateur de Vasari, le même que Pietro di Neri Razzanti, Florentin, né en 1425. Plus important est Antonio Marescotti de Ferrare, parent peut-être des Marescotti de Bologne, et qui a signé sept médailles, dont cinq datées 1446, 1448, 1457, 1460 et 1462,

1. Voir, dans la *Notice des dessins de la collection His de la Salle,* la décisive discussion de M. de Tauzia sur ce projet de tombeau.

2. Au revers de cette médaille, un coffret entr'ouvert, dans lequel se voit une boussole, et qui ressemble en effet à une boussole qu'on trouve sur une *impresa* reproduite dans le fascicule, d'après le P. Giovio.

Sur une plaquette octogonale (du cabinet de M. Gustave Dreyfus), qui n'est qu'un surmoulé de l'avers de cette médaille, les inscriptions en creux : BOR. DUX FERR. ont été gravées la dernière année du règne de Borso, ce prince n'ayant été fait duc de Ferrare qu'en 1471, date de sa mort.

représentant entre autres personnages Galezzo Maria Sforza, duc de Milan, toujours Borso d'Este, avec la licorne au revers, et un des personnages les plus populaires de l'Église italienne au XV[e] siècle, saint Bernardin de Sienne. Cet austère religieux passa pour avoir le don de faire des mira-



LIONEL D'ESTE, PAR VITTORE PISANO.

(Tableau de la collection Morelli, à Milan.)

cles, aussi bien de son vivant qu'après sa mort. Il avait une grande réputation d'humilité. Une ancienne gravure du Cabinet des estampes de Paris le montre debout, la tête cerclée d'une auréole ; à ses pieds, trois crosses et trois mitres, rappelant les évêchés de Sienne, de Ferrare et

d'Urbin, qu'il avait successivement refusés. Il réforma les Cordeliers et réorganisa ou fonda près de trois cents monastères de cet ordre. Malgré les services qu'il avait rendus à l'Église, il fut accusé d'idolâtrie à propos d'un monogramme du nom de Jésus, qu'il exposa en 1423 à la vénération des fidèles dans la cathédrale de Bologne. On prétendit que la disposition mystérieuse des lettres I. H. S. et les flammes qui entouraient le cercle contenant ces lettres, avaient un caractère magique qui pouvait porter à l'adoration païenne du soleil. Cité devant Martin V, Bernardin de Sienne fut renvoyé absous. Il mourut en odeur de sainteté, l'an 1444, et fut canonisé par Nicolas V, en 1450. Le monogramme incriminé figure au revers d'une des deux médailles (n° 7) du pieux Siennois, exécutée par Marescotti[1].

Une individualité aussi marquante, aux yeux des contemporains, est celle de Baldassare Estense, né vers 1443 à Reggio de Modène, et sans doute élève de Cosimo Tura. Il est question de ce Baldassare dans un acte notarié de 1474, en ces termes : *Commendabili et prestanti viro Magistro Baldassari de Esto pictori commoranti in castro novo civitatis Ferrariæ.* Dans son testament, daté 1500, il est désigné ainsi : *Magister Balthassar Estentis pictor et capitaneus Castri Thedaldi in civitate Ferrariæ.* Baldassare semble donc avoir été un personnage considérable : on le trouve habitant dans le château ducal (*in castro novo*) et plus tard gouverneur d'un des châteaux de Ferrare. Il est riche et laisse par testament à ses héritiers une assez grosse fortune mobilière et immobilière. Citadella veut voir en lui, non sans quelque raison, un bâtard de la maison d'Este. Il eut, comme peintre, une grande réputation justifiée par de nombreux ouvrages aujourd'hui disparus, peintures décorant la chapelle Ruffini dans l'église Saint-Dominique de Ferrare, portrait de Borso d'Este (1469) signalé par Vasari, autre portrait (peut-être de Tito Strozzi) conservé longtemps dans la galerie Constabili de Ferrare ; enfin on lui attribue un portrait du musée Correr à Venise. M. Heiss nous présente de lui différents types de médailles à l'effigie d'Hercule Ier, le glorieux successeur de Borso. Le revers d'une de ces médailles est formé d'une enseigne militaire à laquelle est suspendue une tablette avec trois yeux et, plus bas, un livre ouvert ; l'enseigne rappelant les qualités militaires d'Hercule, les trois yeux représentant la prudence, le livre ouvert que nous avons déjà rencontré sur deux médailles du Pisan étant l'emblème du savoir. Jusqu'ici, on avait vu dans ce revers une balance et non une enseigne ; M. Heiss, par la comparaison

1. On a attribué à tort à Marescotti une part dans l'exécution des cinq statues en bronze du dôme de Ferrare, dont nous avons parlé plus haut.

avec une enseigne romaine de la colonne Trajane et un étendard de cohorte d'après une médaille romaine, établit sans contestation possible que l'objet figuré sur la médaille est bien une enseigne. Hercule d'Este reparaît encore sur la seule médaille connue d'un Coradini, datée 1472. Le revers, un *Hercules Gaditanus*, paraît inspiré en partie d'un *horeus* d'Adrien.

Vient ensuite la longue série des médailleurs anonymes qui ont exercé



SAINT GEORGES SOUS LA FIGURE DE LIONEL D'ESTE, PAR VITTORE PISANO.

(National Gallery, à Londres.)

leur talent en l'honneur de la maison d'Este, reproduisant sur le bronze les traits des principaux princes de cette maison au xve siècle, depuis Acarino, premier seigneur de Ferrare, jusqu'à Renaud, mort en 1503, en passant par Nicolas III, qui n'eut pas moins de vingt-trois enfants naturels, par l'inévitable Borso et par Hercule Ier, son successeur. Enfin quelques médailles dont les personnages sont anonymes ou incertains.

Un des grands attraits de ce nouveau fascicule est qu'il renferme des

reproductions d'un grand nombre de morceaux inédits. Parmi les médailles celles d'Antonio...? par Petrecini (Musée de Berlin), d'Hercule I[er] et de sa femme Eléonore d'Aragon, exécutée probablement à l'époque de leur mariage en 1473 (Cabinet de France); du même Hercule avec une Minerve debout au revers (British Museum); puis deux plaquettes montrant en buste, l'une Acarino d'Este, plomb rectangulaire du cabinet de M. Gustave Dreyfus, l'autre Ugo d'Este, un des nombreux bâtards de Nicolas III, regardant Parisina, la seconde femme de son père devenue sa maîtresse,



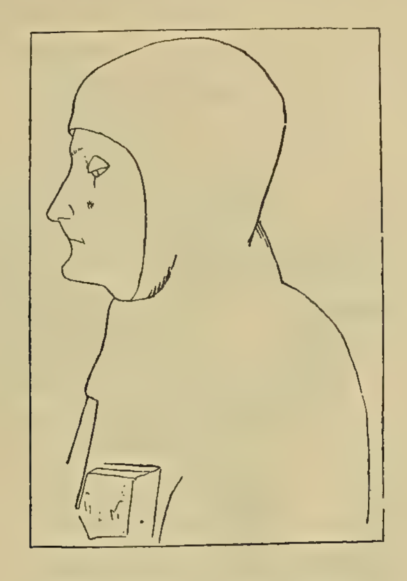
ÉLÉONORE D'ARAGON.

(Marbre de la collection de M. Gustave Dreyfus.)

et tous deux décapités en 1425, dramatique épisode qui a fourni à lord Byron le sujet d'un de ses petits poèmes les plus connus (bronze rectangulaire du British Museum; malheureusement l'authenticité des deux portraits est douteuse, l'inscription étant en creux et les lettres semblant beaucoup plus modernes que la plaquette elle-même, qui est évidemment de la seconde moitié du XV[e] siècle).

Non moins inédites, la statue assise de Borso, reproduite d'après un ancien dessin au crayon conservé aux archives de la cathédrale de Ferrare; les cinq statues des Baroncelli dans la même cathédrale; le projet de tombeau pour Borso, de la collection His de la Salle; des deux portraits de

Borso jeune, par le Pisan, du volume Vallardi; le saint Bernardin de Sienne du même volume. D'autres illustrations des plus curieuses et des plus variées foisonnent dans ce riche fascicule : plusieurs études du Pisan, seigneurs et dames de la cour de Ferrare en somptueux et élégants costumes ; un ancien plan de Ferrare avec les statues de Nicolas III et de Borso près du palais Estense, où elles avaient été transportées en 1472. Un admirable portrait de Lionel d'Este, d'une puissance et d'une énergie étonnantes, par le Pisan (collection du sénateur Morelli, à Milan); du même Pisan, le petit tableau si connu de la National Gallery, où



SAINT BERNARDIN DE SIENNE.

(Dessin du recueil Vallardi, au Louvre.)

saint Georges figure sous les traits de Lionel d'Este ; une des fresques du palais de Schifanoja, de Cosimo Tura, offrant diverses scènes de la vie de Borso ; un portrait en buste de Borso par le Dossi (Galerie Coccapani à Ferrare) ; un tout charmant profil d'Éléonore d'Aragon, d'après un bas-relief en marbre du cabinet de M. Gustave Dreyfus ; une fort belle vue du palais Estense dans son état actuel ; enfin, sans parler de monnaies de toute sorte, de lettres ornées, etc., les magnifiques armoiries de la maison d'Este, tirées d'une histoire des princes de cette maison par J.-B. Pigna, professeur d'éloquence à Ferrare, sous Alphonse II.

Cet ensemble de gravures et de vignettes, jointes à des notices historiques très substantielles, très instructives, remplit de vie et d'ani-

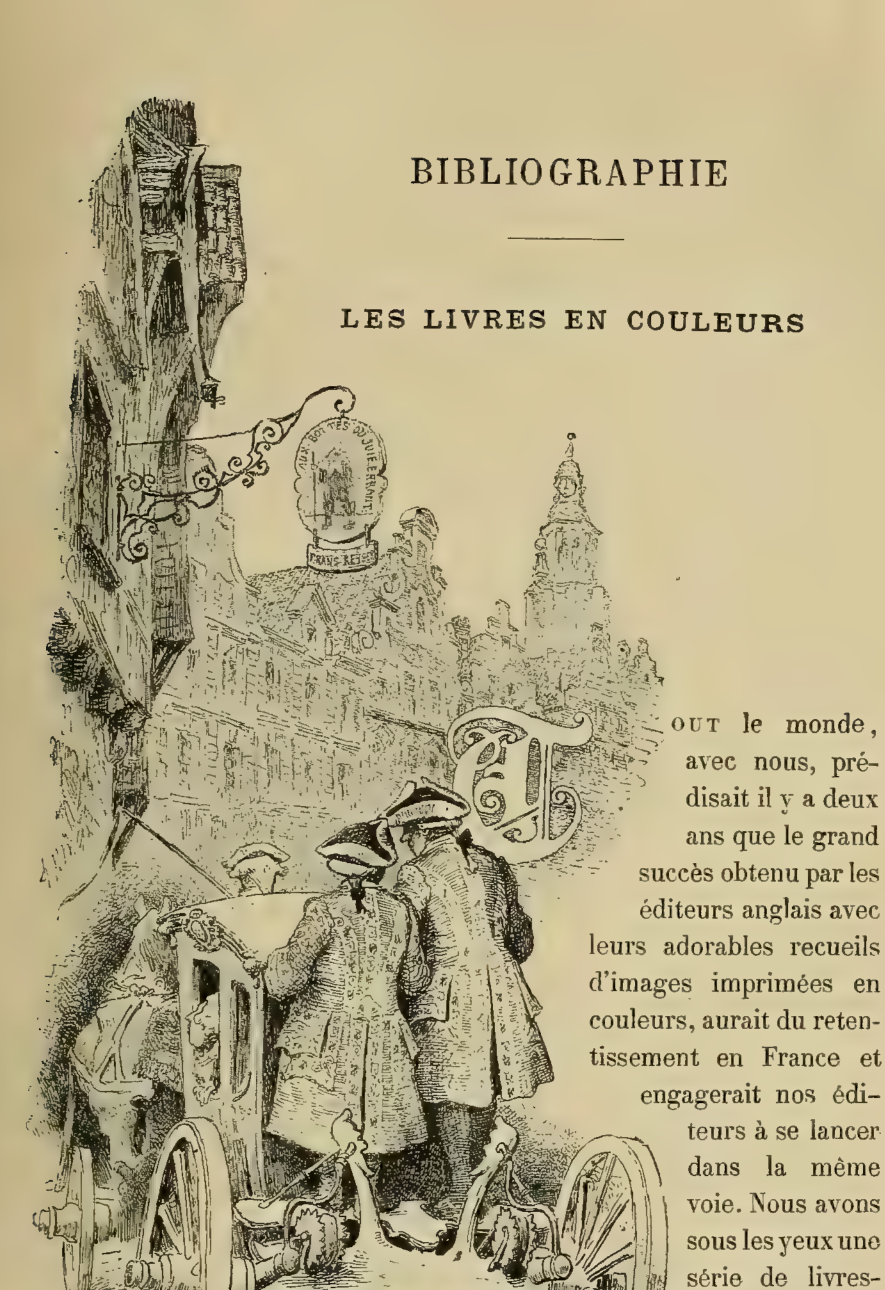
mation un sujet tout spécial dont l'aridité risquait d'effrayer le lecteur profane. Grâce à la variété habilement jetée par M. Heiss dans son patient voyage à travers les portraits en bronze de la maison d'Este, ceux même que ne tourmente pas la passion des médailles trouveront dans son solide et aimable travail une intelligente récréation et une heureuse diversité d'intérêt.

CHARLES EPHRUSSI.



BIBLIOGRAPHIE

LES LIVRES EN COULEURS



TOUT le monde, avec nous, prédisait il y a deux ans que le grand succès obtenu par les éditeurs anglais avec leurs adorables recueils d'images imprimées en couleurs, aurait du retentissement en France et engagerait nos éditeurs à se lancer dans la même voie. Nous avons sous les yeux une série de livres-albums créés de toutes pièces chez nous, et d'autres dont le texe seul nous appartient : ce sont des éditions françaises d'ouvrages parus en Angleterre.

Nos voisins, il faut bien le reconnaître, conservent une supériorité

indiscutable ; cela n'a pas lieu de nous étonner : ils sont depuis longtemps maîtres des procédés, tandis que nous en sommes encore à la période des tâtonnements. Pour que ce genre de travaux puisse être mené à bien, il est indispensable que les collaborateurs se résignent à sacrifier leurs préférences ou leur goût personnel à l'œuvre commune ; tant que l'entente n'est pas complète entre le dessinateur, le graveur et l'imprimeur, on ne peut espérer d'atteindre à la perfection des résultats.

Le temps est proche, croyons-nous, où cette union intime se réalisera parmi nous ; les progrès sont évidents ; la plupart des livres que nous allons citer se recommandent par des qualités de premier ordre ; il s'en faut de peu qu'ils ne soient irréprochables. Cependant l'excellence du procédé n'étant pas définitivement établie, nous ne pouvons nous borner à exprimer un jugement sur le mérite artistique de chacun de ses produits ; nous sommes encore amené à discuter la mise en œuvre.

L'imprimeur est à la hauteur de sa tâche : nous le savions d'avance ; aucune réserve à faire de ce côté ; nos impressions valent celles de l'étranger, quand l'éditeur ne regarde pas à la dépense. Nous sommes moins satisfait des dessinateurs ; ils ont infiniment d'esprit et de savoir, mais ils ne se rendent pas un compte suffisant des exigences de la gravure en couleurs appliquée à l'illustration d'un livre, de la chromotypographie. Ici, l'esprit et le savoir doivent apparaître sous les dehors les plus modestes : le suprême du genre est de leur donner une tournure naïve.

Cette naïveté consciente on ne l'obtient qu'au prix des plus sérieux efforts. Nous n'avons pas été surpris d'apprendre que Miss Kate Greenaway dessinait tous ses modèles d'après nature, qu'elle habillait et déshabillait elle-même les petits personnages de ses minuscules tableaux.

Pour les dessins, l'expérience commande de procéder du composé au simple ; de faire d'abord une étude minutieuse des détails, après avoir médité et arrêté les lignes d'ensemble, puis de ramener ces efforts concrets à leur plus simple expression. Quelques lignes d'une écriture ferme, sans ambition calligraphique, suffiront à établir solidement les bases de l'œuvre ; la couleur fera le reste. C'est le procédé dont se servirent les primitifs de la peinture ; nul autre ne convient mieux à l'illustration en couleurs qui, par destination et par nature, si elle tient compte de la mesure de ses forces, appartient à l'enfance de l'art.

On a pu voir dernièrement à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, les maquettes d'un peintre anglais qui a composé des livres en couleurs d'un goût exquis et d'une réussite absolue au point de vue de la fabrication. Toutes les conditions de l'art dont nous nous occupons s'y trouvaient remplies dans une mesure parfaite : il y avait en

plus quelque chose d'inimitable, le talent personnel et si précieux de M. Walter Crane. Je ne sais si nos dessinateurs qui s'adonnent au même genre de travaux ont vu les tracés à la plume et les aquarelles de ce charmant artiste; — on les avait placés dans la salle de lecture, salle un peu négligée, bien qu'elle contînt, en outre de ces intéressants ouvrages, une magnifique exposition d'eaux-fortes gravées par MM. J. Tissot et Seymour-Haden — s'ils les ont vus, nous croyons qu'ils feront bien de s'inspirer à l'avenir des procédés de M. Walter Crane; les résultats ont prouvé que cette manière de faire est le plus sûr acheminement vers la réussite matérielle; le surplus est affaire de talent, et nous savons que de ce côté nos dessinateurs sont bien pourvus.

La même simplicité de facture que nous recommandons dans le dessin doit être observée pour la mise en couleurs. L'échelonnement méthodique de la gamme des colorations a une importance capitale; nous la voudrions presque scientifique, suivant les données des Chevreul et de tous les savants qui se sont occupés de la loi des contrastes. Ici encore, c'est à imiter les peintures à fresque que l'on fera bien de borner ses efforts; la couleur est là seulement pour produire un effet décoratif; on atteindra plus facilement ce but en restant dans les tons francs, qu'en essayant de modeler les colorations. La fraîcheur et la netteté produiront toujours un effet supérieur, pourvu que l'assemblage des tons soit bien réglé.

Nos graveurs ne nous semblent pas avoir conscience de la façon de faire qui donne les meilleurs résultats à l'impression; c'est incontestablement le *champ* gravé en lignes parallèles, et non les travaux compliqués ou la gravure en fac-similé de crayon, qui a toujours un aspect boueux. Ce champ, tracé à la main ou mécaniquement sur chaque planche de couleur, peut être assez léger pour passer inaperçu; il n'a donc que des avantages, puisqu'à l'impression il retient et répartit avec égalité les encres de couleur. On sait que ces encres, en raison de leur fluidité exceptionnelle, ont une tendance marquée à fuir vers les bords de la surface teintée, sous la pression de la machine.

Il est temps de signaler à l'attention les livres en couleurs que la librairie française met en vente au commencement de cette année. MM. Hachette ont fait une belle édition du charmant petit album de Miss Kate Greenaway, *Mother Goose*, dont nous avons parlé l'an dernier; sous le titre de *Scènes familières*, M. L. Girardin accompagne chaque image d'un commentaire de quelques lignes, qui toujours porte un enseignement fructueux pour les jeunes intelligences auxquelles il s'adresse.

Les *Scènes humoristiques*, de R. Caldecott, sont accompagnées de la traduction du texte même du spirituel dessinateur; c'est un curieux et amusant défilé des mœurs anglaises : scènes de bains de mer, tables d'hôte des villes d'eaux, steeple-chases d'amateurs, voyages à Monaco et à Venise, avec les inévitables incidents de flirtation brochant sur le tout. Il y a, dans le talent facile de M. Caldecott, un fonds de bonne humeur dont la contagion est irrésistible.

MM. Quatrelles et Eugène Courboin atteignent le même but par des procédés tout autres, procédés à la française, d'un esprit plus aiguisé, avec une pointe d'excentricité qui provoque le sourire aussi sûrement que peut le faire la malicieuse bonhomie des Anglais. Étrange aventure que celle de la *Diligence de Ploërmel* et de ses fantastiques voyageurs! Elle est racontée avec une verve remarquable par M. Quatrelles et son digne compère, le dessinateur Eugène Courboin : les lecteurs de toute taille y prendront un plaisir extrême. C'est tout ce que nous pouvons dire de ce livre que l'on trouvera également à la librairie Hachette.

Le Petit Nab de M. Saint-Juirs, édité par M. L. Baschet, compte déjà une année d'existence et de succès. C'est un livre très bien entendu au point de vue de la mise en couleurs; il y a lieu d'en féliciter le dessinateur M. Grasset, dont ce n'est pas là, du reste, le seul mérite; au sentiment décoratif, qu'il possède à un degré rare parmi les dessinateurs français, se joignent d'autres qualités non moins appréciables. Ses illustrations, en noir ou en couleurs, sont très mouvementées et d'une facture hardie où se révèle l'expérience de l'artiste.

L'Album du Musée de la Jeunesse publié par le même éditeur, pâlit un peu à côté de cet excellent ouvrage, malgré tout le talent qu'y ont mis les dessinateurs, MM. H. Pille et Adrien Marie.

La maison Didot s'est également engagée dans le mouvement qui porte la librairie française vers les éditions en couleurs, et elle a frappé juste en songeant d'abord aux enfants, la clientèle la plus friande de belles images rehaussées de couleurs vives. Les trois albums de contes que nous avons sous les yeux satisferont pleinement l'intéressante classe de lecteurs auxquels ils sont destinés. Dans l'un, M. Aimé Giron raconte avec beaucoup de verve et en même temps de simplicité l'histoire merveilleuse du Juif Errant. *Les cinq sous d'Isaac Laquedem* sont illustrés de charmants dessins par Henri Pille. Le spirituel artiste a trouvé là un sujet de son choix : on connaît ses préférences pour les architectures tourmentées du Nord et pour les costumes du XVIII[e] siècle ; il a été servi à souhait, car la plupart

des scènes qu'il retrace se passent à Bruxelles en Brabant, vers 1774. C'est dans cette ville, personne ne l'ignore, que le Juif Errant a été vu pour la dernière fois. *Richilde ou le Miroir magique* est un conte de Musœus traduit par M. Daffry de la Monnoie; M. Georges Jeanniot a illustré avec talent cette amusante histoire ; son œuvre se compose de huit planches en chromotypographie et de nombreux dessins en noir. Vient enfin le troisième album, qui complète la série ; l'illustrateur, M. Alexis Lemaître, est peut-être moins expérimenté que ses deux confrères, mais la naïveté spirituelle de ses dessins peut ici être comptée pour une qualité. *Les Aventures de Bertholdo de Bertagnana* que nous raconte cet album sont écrites par M. Émile Moreau.

MM. Didot offrent encore un autre livre d'étrennes aux enfants, mais celui-ci n'a pas d'illustrations en couleurs. Les dessins en noir de M. A. Gaillard n'en ajoutent pas moins un grand attrait à ce livre, et justifient plus amplement son titre : *Le Monde enchanté*. Il s'agit des contes de fées les plus fameux des XVII[e] et XVIII[e] siècles, choisis par M. de Lescure, et précédés d'une instructive étude sur la littérature féerique en France.

Sous ce titre : *Le Vingtième siècle*, M. A. Robida a entrepris de raconter et de figurer ce que sera dans une centaine d'années le monde que nous habitons, et en particulier l'étroit espace compris dans les fortifications de Paris, espace considéré, à tort ou à raison, comme une sorte de dépôt de toutes les conquêtes de la civilisation. S'il faut en croire le spirituel caricaturiste, l'avenir nous réserve des surprises bien curieuses ; comme il nous est impossible de contrôler l'exactitude de ses renseignements, force nous est de le croire sur parole. Et vraiment on aurait mauvaise grâce à lui chercher chicane sur la portée historique de son livre : il raconte et dessine avec tant d'esprit que l'on est heureux de voyager avec lui à travers l'inconnu. Partant de ce principe que la société gagne du ridicule en vieillissant, M. Robida établit le dénombrement des excentricités de l'époque moderne et multiplie le total par le nombre d'années qui nous restent à parcourir jusqu'à l'an 2000 : cela fait un assez joli chiffre. En tenant compte des progrès scientifiques qui font marcher toutes choses non plus à la vapeur, mais à l'électricité, il arrive à concevoir le monde le plus étrange, un monde vivant sous l'eau et dans les airs, pour lequel la terre ferme n'est plus qu'un tremplin ou un reposoir. Nous ne saurions dire ce que ce thème lui a inspiré de conceptions bizarres et d'amusantes fantaisies : la caricature française que l'on croyait morte vient d'affirmer son existence ; le livre de M. Robida nous réservait cette agréable surprise ; on peut lui prédire avec certitude le grand succès qu'il mérite.

Le Vingtième siècle a été édité par M. Georges Decaux avec un goût parfait : ce n'est pas un livre imprimé en couleurs, mais la présence de quelques images coloriées au milieu d'une infinité de dessins en noir nous a engagé à le comprendre dans cet article.

MM. Lahure, Rouveyre et Blond ont édité un livre qui nous semble exceptionnellement réussi comme spécimen d'impression en chromotypographie; nous le croyons appelé à un grand succès; il a du reste contribué pour une grande part à faire obtenir à M. Lahure une des trois médailles d'or que l'Union centrale des Arts décoratifs vient de décerner à la suite de sa dernière exposition. Nous sommes d'autant plus disposés à féliciter le célèbre imprimeur de son succès que nous le partageons avec lui : la *Gazette* a reçu également cette haute récompense. *Le Conte de l'Archer*, de M. Armand Sylvestre, est un volume de format in-8° cavalier, illustré de 46 dessins à l'aquarelle dans le texte, par M. A. Poirson, gravés par M. Ch. Gillot. Les collaborateurs de ce charmant ouvrage ont tous fait preuve d'un rare talent personnel et l'éditeur a su coordonner leurs efforts avec un soin parfait; aussi le résultat est-il supérieur.

Il nous reste à parler d'un livre qui sera vivement recherché, si l'on en juge par le succès de son aîné l'*Éventail*, dont il est digne en tous points. On sait avec quelle faveur extraordinaire fut accueillie, l'an dernier, cette originale publication de M. Quantin; l'ouvrage de M. Octave Uzanne a été épuisé en quelques jours. *L'Ombrelle, le Gant et le Manchon* est une publication similaire ; elle fait du reste suite à la première et la complète, puisque l'auteur déclare, à notre grand regret, vouloir s'en tenir là de la série promise sur les embellissements de la femme. M. Octave Uzanne, en vrai littérateur qu'il est, ne peut consentir plus longtemps à torturer ses écrits en les resserrant dans les limites étroites que lui impose le caprice de l'illustrateur ; si charmantes que soient les compositions de son collaborateur, M. Paul Avril, il souffre de cette condition d'*habilleur* d'images qui lui est faite. Nous comprenons parfaitement ses ennuis; le système n'est pas pour plaire à un homme épris avant tout de recherches littéraires et aimant, quand il écrit, à avoir ses coudées franches. Le problème à résoudre dans un livre comme l'*Ombrelle* est en effet celui-ci : Étant données tant de gravures, composer un texte de dimension suffisante pour garnir les vides que laisse dans chaque page chacune de ces gravures. C'est un travail de marqueterie typographique. M. Uzanne y a mis beaucoup d'art et d'esprit; les bibliophiles lui tiendront compte de ses efforts.

Quant à l'ordonnance matérielle du livre et à son impression, il serait impossible d'énumérer les difficultés que l'imprimeur a eu à surmonter. Bornons-nous à dire que les planches en couleur qui encadrent le texte sont tirées en taille-douce ; il y a donc plusieurs tirages successifs sur la même feuille de papier, et par des procédés dissemblables. En pareil cas, la grande affaire est de tomber juste au point voulu, de repérer. *L'Ombrelle* ne laisse rien à désirer sous ce rapport ; l'imprimerie de M. Quantin se joue de tous les obstacles, et ce qui est mieux, ne laisse pas deviner qu'il y en ait à vaincre, car le lecteur ne s'aperçoit nullement de la peine qu'on s'est donnée pour lui plaire.

ALFRED DE LOSTALOT.





HALLE AUX DRAPS, A YPRES.

(Dessin de M. Lalanne pour la « Flandre à vol d'oiseau ».)

I. La Flandre a vol d'oiseau, par Henry Havard. Un volume in-8° de 400 pages, illustré de nombreux dessins d'après nature, par M. Maxime Lalanne, dont 25 reproduits en gravures hors texte. Paris, G. Decaux, 1882.

Notre collaborateur et ami, M. Henry Havard, a été fidèle au rendez-vous qu'il nous avait donné. *La Flandre à vol d'oiseau* vient compléter aujourd'hui *la Hollande à vol d'oiseau*; la grande faveur avec laquelle a été accueillie son aînée est un sûr garant de son propre succès, et nous avons, en vérité, à peine besoin de lui souhaiter bonne chance. Les deux volumes ne font qu'un en quelque sorte.

Ces deux ouvrages ne sont cependant pas traités dans une forme identique. Opérant, comme il l'avoue lui-même, sur un théâtre plus restreint, l'auteur est entré davantage dans le vif des choses. Il ne s'est pas contenté d'un coup d'œil général; il a étudié à fond le passé politique, artistique et littéraire de cette antique et illustre petite province; il a fouillé ses souvenirs les moins connus, reconstitué sa vie, sa physionomie, ses mœurs, ses usages; il a décrit ses aspects extérieurs, étudié ses nombreux et incomparables trésors d'art; il nous révèle les luttes sanglantes de ses communes, l'activité et la puissance de ses Gildes, et trace d'un pinceau animé et brillant les portraits de tous les grands hommes produits par cette terre féconde.

Il est à peine besoin de dire que tout ce qui touche à l'art a été la préoccupation dominante de M. Havard. La matière était abondante; il y a puisé à pleines mains.

Après un coup d'œil général sur le pays et le caractère des habitants, l'auteur attaque la Flandre par Audenaerde, la ville indépendante et brave par excellence, pendant les six siècles de l'opulence flamande, aujour-



Héliog. Dujardin.

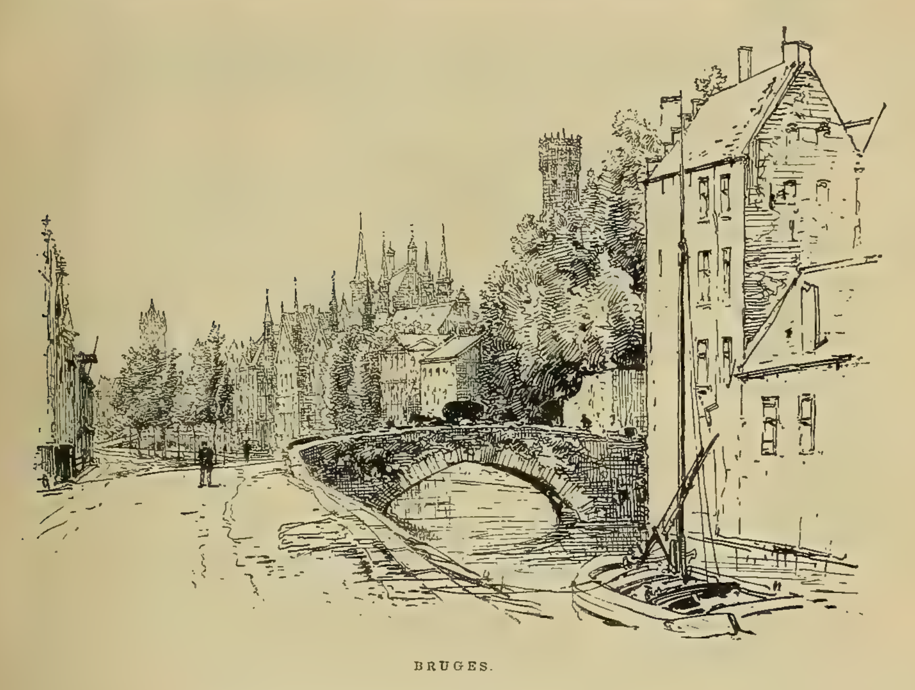
ANVERS
La Tour de Notre Dame.

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Eudes

d'hui ville morte comme Bruges ou Ypres. Son hôtel de ville, un bijou de pierre comparable à ceux de Bruxelles et de Louvain, sa pittoresque et charmante église de Notre-Dame de Pamele, le souvenir de ses célèbres fabriques de tapisseries, lui méritent amplement l'attention des curieux et des artistes. L'hôtel de ville a été construit (1525-1537) par un architecte de Bruxelles, Henri van Pède.

Courtrai, voisine d'Audenaerde, se recommande par ses beaux états de services militaires; on y parle encore avec respect de la bataille de

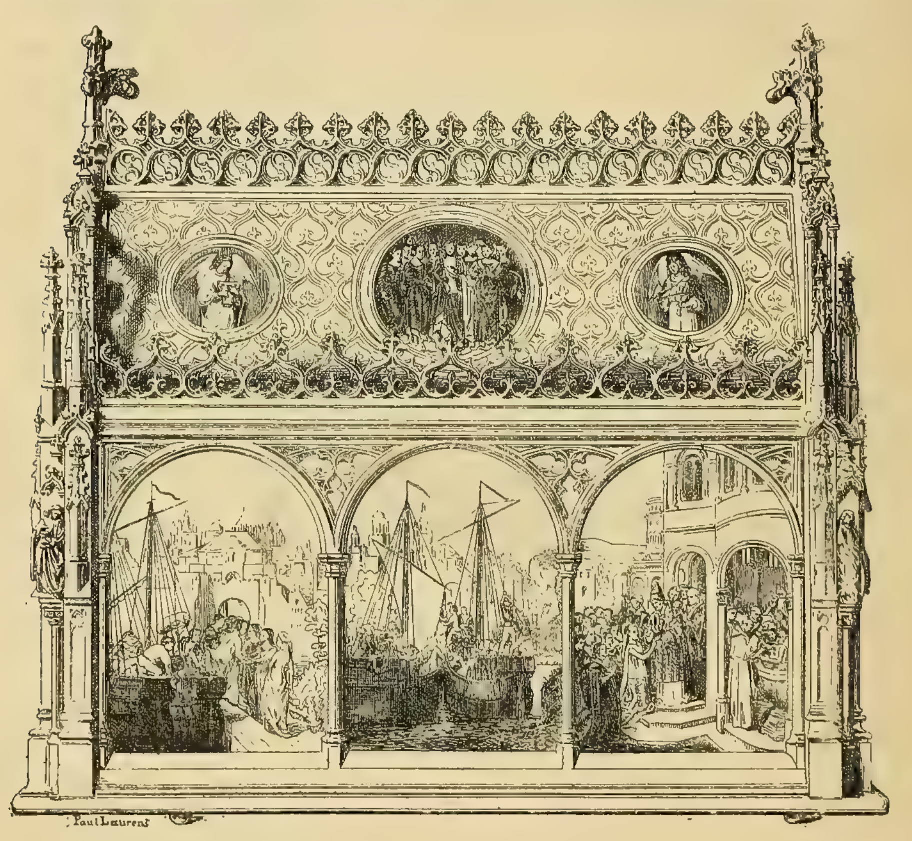


BRUGES.

(Dessin de M. Lalanne pour la « Flandre à vol d'oiseau ».)

Rosebecque et de celle des Éperons d'or; mais sa principale curiosité est pour le touriste son grand tableau de l'*Érection de la Croix*, chef-d'œuvre de Van Dyck conservé à Notre-Dame. Ypres vient après avec sa Halle aux draps, le monument le plus grandiose et le plus original de la Belgique, son église de Saint-Martin et le tombeau de Jansénius. M. Havard étudie avec une complaisance justifiée l'aspect actuel de cette ville maintenant déserte et mélancolique. Par Ypres il gagne ce qu'il appelle le « pays flammingant », qui est la vraie Flandre; pays de superstitions, de curieuses légendes et de grasses chansons. C'est la partie la moins fréquemment visitée et par conséquent la moins connue de la province. Elle occupe le triangle formé par la mer, la frontière française et une ligne

imaginaire allant de Ypres à Bruges en passant par Thourout. Dixmude, où l'on voit un flamboyant jubé, Furnes, Nieuport, Ostende, Damme, en sont les points remarquables; Bruges en est la capitale. Faut-il rappeler tout ce qui fait de cette dernière ville un merveilleux musée, l'un des plus rares et des plus exquis qui soient au monde : son beffroi, sa chapelle du Saint-Sang, son Palais du Franc, avec son étonnante cheminée de marbre,



CHASSE DE SAINTE URSULE, PAR MEMLING.

(Hôpital Saint-Jean, à Bruges.)

son Hôpital Saint-Jean avec la châsse de sainte Ursule et tous les chefs-d'œuvre de Memling; ses Van Eyck, admirables ornements du Musée municipal, son Béguinage, ses canaux ses vieilles maisons, ses places solitaires, sa cathédrale enfin avec les tombeaux, en bronze revêtu d'émaux, de Marie de Bourgogne et de Charles le Téméraire, et la Vierge en marbre de Michel-Ange? Tout cela est dans la mémoire et cependant il semble qu'on n'en ait jamais assez parlé.

Gand, Alost et Anvers règnent dans l'autre moitié de la Flandre et

luttent avec Bruges dans le domaine de l'art. Les Van Eyck et Rubens y éclatent dans la majesté de leur génie. On saura gré à l'auteur de leur avoir réservé la meilleure part de son livre et de placer dans un cadre aussi vivant et aussi animé des œuvres telles que l'Agneau mystique de Saint-Bavon et les Rubens d'Anvers.

Comme pour la *Hollande à vol d'oiseau*, M. Havard s'était assuré la collaboration graphique de M. Maxime Lalanne. On sait avec quel succès l'habile dessinateur s'était acquitté de sa tâche. On reverra avec le même plaisir ses pétillants et vifs croquis, où sa plume légère fait courir la lumière et la vie. Le talent de M. Lalanne est assez connu de nos lecteurs pour que nous n'ayons plus à faire son éloge; nous nous contenterons de joindre à notre trop rapide compte rendu un tirage de la planche reproduisant la flèche de la cathédrale d'Anvers. C'est du Lalanne le plus fin et le plus juste.

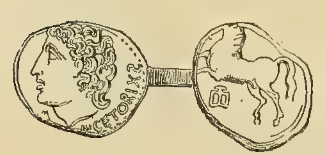
Nous n'aurons garde d'oublier en terminant les culs-de-lampe, lettres ornées et têtes de page de notre collaborateur M. Ch. Goutzviller.

L. G.

II. Voyages du docteur J. Crevaux dans l'Amérique du sud; in-4° illustré de 300 gravures sur bois et de cartes. Hachette et Cie, éditeurs.

Les journaux de voyage du Dr Jules Crevaux ont paru déjà dans le *Tour du Monde*, où ils avaient excité le plus vif intérêt. La mort tragique de l'intrépide explorateur, survenue au moment où cette publication allait être terminée, a causé dans le public français et parmi les savants de l'étranger une émotion universelle. Des expéditions ont été organisées par les gouvernements de la république Argentine et de la Bolivie pour retrouver les restes de notre infortuné compatriote, massacré par les indiens Tobas avec tous ses compagnons de voyage. Ces expéditions n'ont abouti à aucun résultat; il faut désespérer aujourd'hui d'atteindre les coupables, et ce qui serait plus précieux, de donner une sépulture aux victimes et de recueillir les fruits de leurs derniers travaux. L'hôpital maritime de Brest et la Société de géographie dont le siège est à Nancy vont élever des monuments destinés à perpétuer la mémoire du Dr Crevaux, qui honore à la fois le corps médical de la marine, dont il faisait partie, et le département de la Meurthe dont il était originaire. L'ouvrage que MM. Hachette viennent de publier contribuera pour une large part à assurer le respect dû à cette mémoire, car il retrace éloquemment les titres qui doivent nous la rendre chère : le courage, le dévouement sans bornes et le savoir de Jules Crevaux, combattant pour la civilisation au nom de la France.

III. Les Chroniqueurs de l'Histoire de France depuis les origines jusqu'au xvie siècle, texte abrégé, coordonné et traduit par Mme de Witt née Guizot. In-8° jésus de 800 pages contenant 11 planches en chromolithographie, 50 grandes compositions tirées en noir et 300 gravures intercalées dans le texte. — Prix, 32 fr. Hachette et Cie, éditeurs.



L'ouvrage complet de Mme de Witt comprendra trois séries formant chacune un volume : la première, qui vient de paraître, embrasse l'histoire de France depuis les Mérovingiens jusqu'à la fin de la première croisade ; c'est donc un récit de nos origines. Les éléments en sont fournis par les chroniqueurs de cette période de temps, depuis Grégoire de Tours jusqu'à Guillaume de Tyr. La deuxième série nous conduira jusqu'à la mort de Charles V et les chroniques de Philippe de Commines marqueront la fin du troisième et dernier volume. L'histoire de France pourrait être poursuivie par le même système, mais l'auteur n'entend décrire que l'ère des chroniqueurs proprement dits ; le xvie siècle est considéré avec raison comme la limite naturelle de cette ère, bien que les mémoires écrits postérieurement soient eux-mêmes des chroniques du temps où ils ont été rédigés.

Nous avons dit, il y a deux ans, à propos des *Chroniques de Froissart*, publiées par la même librairie, que Mme de Witt savait, avec une rare adresse, condenser, coordonner ou traduire les matériaux anciens de notre littérature ; l'utilité de cette vulgarisation de nos vieux textes a été bien comprise du public, et l'on a su gré à l'auteur de restituer au domaine commun des écrits que les seuls érudits pouvaient aborder.

On peut prédire un succès pareil au volume dont nous parlons. L'histoire mérovingienne est à peine connue ; nous en donnons pour preuve l'étonnement des visiteurs de nos salons annuels quand ils se trouvent en face d'un tableau de M. J.-P. Laurens, ou de ses imitateurs, retraçant quelque fait de cette époque lointaine. Des livres comme celui-ci rendront de réels services, sans parler de l'attrait du récit lui-même et des nombreuses illustrations qui l'accompagnent, la majeure partie en étant empruntée aux meilleures sources, aux documents peints, sculptés ou dessinés que l'on retrouve dans les vieux livres et les vieux monuments.

IV. Histoire des Romains depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'invasion des barbares, par Victor Duruy. Tome V, un vol. in-8° jésus de 800 pages, illustré d'environ 442 gravures sur bois d'après l'antique, et accompagné de 2 cartes et de 4 planches en couleurs. — Prix, 25 francs. Hachette et Cie, éditeurs.

Cette nouvelle édition d'un livre depuis longtemps célèbre formera sept volumes. Le cinquième qui vient de paraître embrasse l'histoire romaine de 117 à 180, c'est-à-dire l'époque d'Hadrien, d'Antonin et de



BAS-RELIEF DU MONUMENT DES JULES, A SAINT-REMY.
ÉPISODE DE LA GUERRE DES GAULES.
(*Chroniqueurs de l'Histoire de France*. Librairie Hachette.)

Marc-Aurèle. Les trois quarts du volume sont remplis par une étude sur l'Empire et la Société romaine aux deux premiers siècles de notre ère; cette étude est divisée en grands chapitres qui ont pour titres : La famille, la cité, les provinces, le gouvernement et l'administration, les mœurs, les idées. Nous n'avons pas besoin de nous étendre en réflexions sur le mérite d'un ouvrage aussi connu, nous voulons seulement relever l'intérêt particulier que présentent les illustrations de ce volume. En effet, à côté des œuvres graves de la statuaire gréco-romaine, les éditeurs ont fait reproduire, pour accompagner le texte de M. Duruy, une quantité de documents intimes sur les mœurs de la société romaine, depuis une affiche de Pompéi annonçant un combat de gladiateurs jusqu'à une poupée arti-

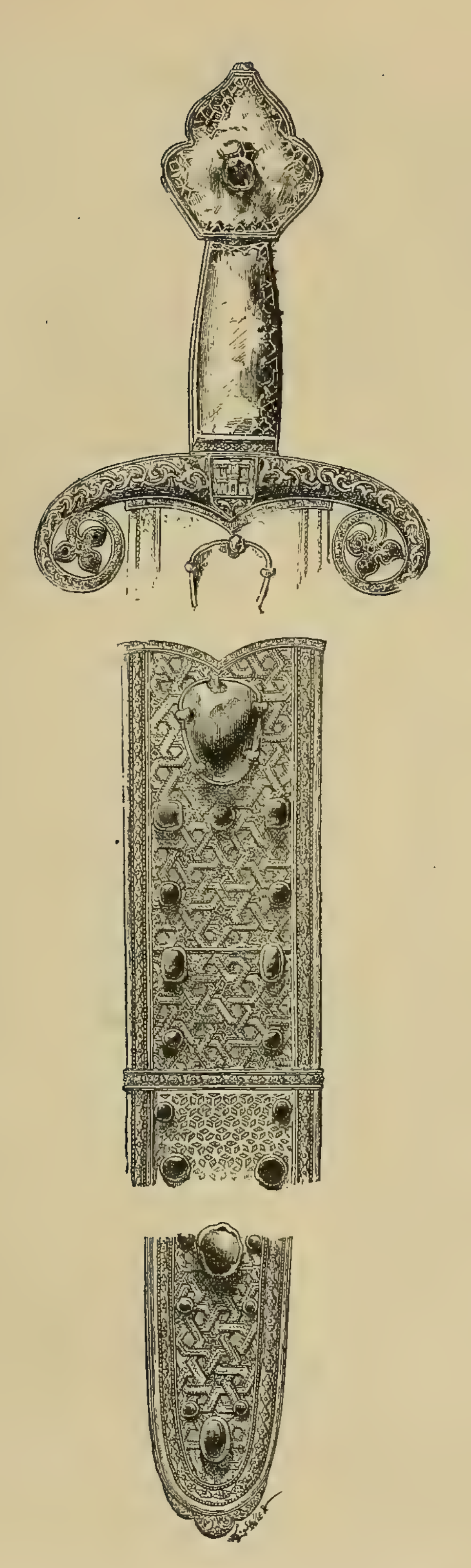
culée : ce sont là des documents rares et d'autant plus recherchés aujourd'hui que la curiosité, rassasiée des héros et des gros événements du passé, se rabat sur les menus faits et sur les anecdotes. L'histoire y perd peut-être en gravité, mais la vérité y trouve son compte : certains hommes nous paraissent moins imposants, admis que nous sommes au spectacle de leurs faiblesses ; mais ce fait même nous les rend plus chers en les rattachant plus étroitement à la grande famille humaine.

A côté de ce grand ouvrage de M. Duruy, nous signalerons l'apparition d'un nouveau volume de l'œuvre de M. Élisée Reclus. Ce volume, formant le tome VIII de la *Nouvelle* Géographie universelle, est consacré à l'Inde et à l'Indo-Chine : il contient 206 cartes, 4 planches hors texte et 90 gravures sur bois. On a épuisé toutes les formules de l'éloge à propos de ce gigantesque travail : il suffit aujourd'hui de constater que la publication suit sa marche régulière et d'en signaler les diverses étapes.

V. Louis XII et Anne de Bretagne, chronique de l'histoire de France, par Paul Lacroix (Bibliophile Jacob), grand in-8° illustré de 14 chromolithographies, 15 grandes gravures hors texte et d'environ 200 dessins dans le texte, d'après les originaux de l'époque. Georges Hurtrel, artiste-éditeur, 25, rue d'Assas.

Si nos enfants n'apprennent pas l'histoire de leur pays, ils y mettront vraiment de la mauvaise volonté. Voici encore un livre d'enseignement excellemment conçu, d'après la méthode moderne, qui est la bonne. On peut y apprendre beaucoup, en peu de temps, et en y prenant plaisir. La mémoire des yeux, la plus fidèle des mémoires, est presque à chaque page sollicitée de se pourvoir de souvenirs à l'abondante provision d'images dont l'éditeur a enrichi son ouvrage. C'est à bon droit que M. Georges Hurtrel prend la qualité d'artiste-éditeur ; il a lui-même dirigé la phalange d'artistes qui ont participé à l'illustration de *Louis XII*.

Quant à M. Paul Lacroix, son nom mis au bas d'un livre n'est-il pas une recommandation suffisante? Ses travaux antérieurs, dont la vogue est si grande, sur le moyen âge et la renaissance, les XVIIe et XVIIIe siècles permettent aux lecteurs d'imaginer ce que peut être le dernier ouvrage du savant écrivain. Au surplus, il nous l'apprend lui-même dans sa préface : il a résumé dans ce volume d'immenses matériaux, réunis pour servir à une histoire du XVIe siècle qui devait avoir trente-quatre volumes ; pour sa part, le règne de Louis XII devait en absorber cinq. M. Paul Lacroix ne se défend pas du reproche qu'on pourrait lui adresser de n'avoir



ÉPÉE DITE DE ROLAND CONSERVÉE A NUREMBERG.

(*Chroniqueurs de l'Histoire de France.* Librairie Hachette.)

fait qu'une compilation ; il répond d'avance à ses détracteurs que tel a été son but. « L'histoire, écrit-il, ne doit être qu'une compilation, non pas aveugle, inintelligente et grossière, mais clairvoyante, sagace et ingénieuse. » Il s'est montré, dans le *Louis XII* comme dans ses ouvrages précédents, clairvoyant, sagace et ingénieux, il a donc parfaitement rempli la tâche qu'il s'était proposée. Si l'on considère, d'autre part, l'intérêt historique que présente l'époque dont l'histoire se déroule dans ce volume, il est permis de supposer que la belle publication de M. Georges Hurtrel sera vivement recherchée.

VI. La Révolution : 1789-1882, par Charles d'Héricault ; Appendices par Emm. de Saint-Albin, Victor-Pierre et Arthur Loth, un volume in-4° illustré de chromolithographies, de gravures sur bois et de fac-similés d'après les monuments du temps — Prix, 30 francs — Librairie Dumoulin et Cie, 5, rue des Grands-Augustins, à Paris.

Le nom de l'auteur et des collaborateurs de ce livre indique suffisamment dans quel esprit il est conçu. Les révolutionnaires y sont fort mal menés ; nous devons dire cependant que les armes dont se sert l'écrivain sont empruntées à leur propre arsenal, et s'il choisit habilement les plus meurtrières, on ne peut pas dire qu'il en use avec une passion excessive. C'est du reste une tactique habile de laisser parler les hommes et les choses quand on est certain d'avance d'en obtenir tout ce que l'on désire pour le bien de sa cause. Nous avons la bonne fortune d'écrire dans une revue qui ne s'occupe pas de politique : nous y gagnons la possibilité de passer rapidement sur ce chapitre brûlant, et de nous en tenir à l'appréciation du caractère littéraire et artistique de l'ouvrage dont nous nous occupons. L'œuvre de M. d'Héricault est bien construite, vivante et sincère ; elle mérite d'être beaucoup lue, même de ceux qui pensent autrement.

Il n'est peut-être pas d'époque dans l'histoire qui soit plus vivement éclairée par l'image, il n'en est pas dont on connaisse moins les représentations graphiques. Ce livre va rendre bien des services ; une part considérable de son mérite revient aux illustrations, que les éditeurs ont littéralement prodiguées et qui sont faites avec le plus grand soin. Il y a là de quoi réjouir les curieux : images populaires, images officielles, caricatures, portraits, tableaux de mœurs, costumes, tout y est de ce qui peut contribuer à fixer la physionomie d'hommes et d'événements que nous connaissons d'autant moins qu'ils sont plus près de nous. Envisagé au point de vue matériel, le livre de MM. Dumoulin est irréprochable ; l'amateur de beaux livres y trouvera toute satisfaction.

VII. La Hongrie, de l'Adriatique au Danube, impressions de voyage par Victor Tissot. In-4° de 412 pages, illustré de 18 héliogravures d'après Valério et de plus de 160 gravures dans le texte, dont 100 dessins de Poirson. Librairie E. Plon et Cie, 10, rue Garancière.

Le nom et les ouvrages de M. Victor Tissot ont fait grand bruit dans ces dernières années : c'est un voyageur singulièrement perspicace, voyant bien les choses qu'il a sous les yeux et devinant les autres. Pour s'en rendre compte, il n'est pas nécessaire de remonter plus loin que son avant-dernier livre, *La Russie et les Russes*. Le dernier, consacré à la Hongrie, va être pour le spirituel écrivain l'occasion d'un nouveau succès. Il ne pouvait du reste rencontrer un terrain plus propice aux découvertes curieuses et pittoresques que ce pays légendaire jeté comme un trait d'union entre l'Orient et l'Occident. C'est une des dernières contrées où les mœurs, les usages et les costumes aient conservé, avec les traditions d'autrefois, leur physionomie originale.

L'illustrateur de ce livre était tout désigné : ce devait être Valério, l'excellent artiste dont la *Gazette* a précisément fait connaître autrefois quelques-uns des dessins recueillis sur les bords du Danube et de la Theiss, où il séjourna pendant deux ans. « Ce pays, étrange comme un rêve, a dit Théophile Gautier, Valério l'a visité et parcouru dans tous les sens, étudiant chaque race au point de vue ethnographique, et tâchant de joindre à la couleur du peintre l'exactitude du naturaliste, d'après le conseil judicieux de M. de Humboldt, qui l'a engagé à faire ce travail anthropologique et pittoresque. Valério a réuni et fixé des types caractéristiques et curieux, des costumes sauvagement pittoresques, qui ne tarderont pas à disparaître sous le niveau de la civilisation, et dont ses aquarelles seront bientôt le seul témoignage ; aucun peintre ne s'était jusqu'à lui hasardé à travers ces plaines immenses où galopent des bandes de chevaux en liberté ; ces landes de bruyère où le tzigane joue du violon sur le seuil du cabaret hanté par les bandits ; ces *puszta* que domine le berger rêveur, immobile comme une statue sous son épais manteau imperméable à la pluie, dont les fils grisâtres hachent le ciel brumeux ; ces marécages drapés d'herbes aquatiques ; ces routes, ornières de boue, qui cahotent si durement le chariot de poste attelé de petits chevaux échevelés et maigres... »

Quant aux dessins de M. Poirson, ils ont été exécutés avec beaucoup d'esprit et de verve d'après des documents originaux, et en se servant de l'album de croquis de M. Tissot.

L'éditeur a réuni en un beau volume les fruits de cette triple collaboration si bien entendue. M. Eug. Plon traite les écrivains comme il aime à se traiter lui-même quand il édite ses propres œuvres; le *Thorwaldsen*, par exemple, et ce splendide *Benvenuto Cellini* dont nous publiions dernièrement un chapitre, et qui est dès à présent classé parmi les plus beaux ouvrages de librairie dont un grand artiste ait été à la fois l'inspirateur et le héros. Nous n'insistons pas : une étude sera faite bientôt ici même du livre de M. Plon.

VIII. L'Algérie, histoire, conquête et amélioration, par Paul Gaffarel, doyen de la Faculté des lettres de Dijon; un vol. grand in-8°, illustré de 4 chromolithographies, de 3 cartes en couleur et de plus de 200 gravures sur bois. Prix, 30 francs; Firmin-Didot et Cie, éditeurs.

La plupart des livres ont la prétention de combler une lacune; pour celui-ci, cette prétention n'a pas besoin d'être justifiée. Nous possédons de fait l'Algérie depuis 1830, mais nous n'en avons pas encore la possession morale; beaucoup de Français ne savent rien de cette province française parce qu'on a négligé de la leur faire connaître au même titre que les autres parties de notre pays. Son histoire est englobée dans notre histoire générale; on ne lui consacre pas l'étude particulière qu'elle mérite; l'enseignement public n'a soin que des provinces continentales. L'ouvrage de M. Paul Gaffarel arrive fort à propos pour combler cette lacune; tous les regards sont tournés vers cette terre d'Afrique où nos malheurs nous ont conduits à chercher l'air qui nous manque en Europe, et à remplir le besoin d'expansion auquel tout grand peuple ne peut se soustraire. Avant d'entreprendre de nouvelles conquêtes, il importe de bien connaître celles qui sont accomplies; le livre de M. Gaffarel y aidera puissamment, car c'est une monographie complète de l'Algérie au point de vue historique et géographique. L'ouvrage est richement illustré, comme l'indique suffisamment la nomenclature placée en tête de cette notice. L'art y tient une large place; on y voit un certain nombre des tableaux et des gravures relatifs aux épisodes de la conquête. Le Musée de Versailles a fourni une bonne partie de ce contingent.

A. de L.

Le rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2278]



BENVENUTO CELLINI

I.



Singulière figure que celle de Benvenuto Cellini! Son nom est populaire entre tous; il a laissé des mémoires qui sont bien l'image la plus vive, la plus réaliste, la moins dissimulée de cette physionomie tapageuse et en dehors. Pourtant, rien n'est plus énigmatique que le personnage lui-même. Comment était-il fait? quelle était sa figure? car son portrait même est sujet à discussion. Quelle est sa valeur? Est-il l'homme de génie, le maître universel que certains ont voulu voir? Faut-il, au contraire, le prendre pour un talent surfait, un habile, se faisant de sa plume une réclame pour la postérité? Quel a été son rôle, son influence? A-t-il même exercé une influence? Dans ses mémoires, où finit le hâbleur? où commence l'historien? Ces problèmes ont séduit M. Eugène Plon; il s'est mis en tête de les résoudre, et la tentative nous vaut un excellent travail[1].

Aujourd'hui les monographies sont à la mode et, soit dit en passant, cette façon de traiter l'histoire n'a rien qui nous déplaise. On s'empare

1. *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur.* Paris, E. Plon et Cie, 1883.

d'un personnage, on s'installe dans sa vie, on le regarde sous toutes ses faces, dans tous ses recoins ; on le décompose, on l'analyse, on le dissèque. Et quand la fouille est achevée, quand le microscope a tout exploré, l'individu, ses mœurs, son état civil, sa correspondance, ses titres de propriété, son inventaire, ses meubles, son costume, ses ouvrages, sa famille, sa maison, ses amis, son atmosphère ; quand on est entré à fond dans son intimité, dans sa peau, l'incarnation est complète, on sait son homme par cœur; il ne reste plus qu'à le réciter.

Ce procédé a l'avantage, en limitant le champ des investigations, d'éviter l'éparpillement, de condenser l'érudition, de créer des spécialistes, des hommes d'un seul livre, comme disait un ancien, *homines unius libri*, des observateurs serrés, précis, positifs, cantonnés dans leur terrain, le connaissant dans tous ses replis, l'ayant épuisé jusqu'au tuf, des témoins sûrs et qui font autorité.

Sans doute le découpage historique n'est pas du goût de tout le monde. Certaines gens prétendent que, si nous faisons des monographies, cela tient à ce que nous ne pouvons mieux faire : « Vous êtes des myopes, disent-ils, des travailleurs à la loupe, au petit point. Votre génération d'essoufflés n'a plus les grandes haleines et les envergures puissantes. Jadis on voyait de loin et de haut, on savait faire une synthèse, embrasser d'un coup d'œil les vastes perspectives, les larges horizons, envisager l'ensemble du passé. A force de faire l'histoire de chevalet, vous avez désappris la grande histoire; vous nous donnez un coin, une page, un alinéa, nous demandons un volume. » — C'est fort bien; mais, de bonne foi, quel est l'homme sain de corps et de jugement, fût-il un Tacite ou un Guizot, qui oserait aujourd'hui s'asseoir devant une table, prendre une plume, un cahier de papier et inscrire en tête ces trois mots : *Histoire de l'Art?* Depuis quelques années, grâce aux recherches passionnées de l'érudition, le cadre a pris des proportions inattendues, et les découvertes continuant de plus belle, il s'agrandit tous les jours. L'heure est-elle venue de bâtir l'édifice, quand le terrain est à peine déblayé? on fouille encore les carrières, on dégrossit les premiers documents; attendez au moins que chaque corps d'état réunisse ses matériaux à pied d'œuvre. Les plus avancés commencent à livrer quelques morceaux terminés, une colonne, un fronton, une corniche; l'un arrive sur le chantier avec un Holbein tout fait, l'autre avec un Albert Dürer; celui-ci nous apporte un Van Dyck, celui-là un Boucher, un Rembrandt, un Rubens, un Caffieri; hier Michel-Ange, aujourd'hui Cellini. Ce sont les statues du monument futur; nos arrière-neveux se chargeront de l'élever et mettront chaque chose en place et au point.

Le livre de M. Plon n'a pas la prétention de nous développer un panorama historique; ce n'est pas davantage un portrait. A quoi bon? l'auteur nous le dit en tête de sa préface : « Son dessein ne saurait être d'écrire la vie d'un artiste qui lui-même a pris soin de se raconter. » Le livre a d'autres visées : analyser les mémoires de Cellini, suivre son récit pied à pied, le contrôler à l'aide des témoignages contemporains; déterminer, preuves en main, les œuvres encore existantes qui lui appartiennent sans conteste; étudier une à une celles qu'on lui attribue, discuter leurs titres et rendre, en somme, à César ce qui appartient à César; tels sont les problèmes à résoudre et M. Plon les attaque vaillamment sous toutes leurs faces. Il veut toucher et faire toucher du doigt la vérité indiscutable, et n'y épargne rien. Actes de l'état civil, pièces notariées, comptes, inventaires, archives, musées, bibliothèques, collections publiques et privées, il met tout à contribution, il amasse les faits, les notes, les preuves, ne laisse rien échapper, même des infiniment petits, des miettes de l'histoire, sachant à merveille que le chercheur, contrairement au prêteur de l'antiquité, *curat de minimis.* Il reprend les découvertes de ses prédécesseurs, y ajoute les siennes et donne le dernier mot de l'érudition moderne. A l'appui des textes, cent planches, reproduisant par la gravure et l'héliogravure plus de cent quarante pièces, permettent à la critique de contrôler l'un par l'autre le monument et le document. Ainsi le livre devient un répertoire complet de témoignages et de pièces de conviction. L'auteur veut à tout prix renverser la légende, le roman, les attributions imaginaires, reconstruire scientifiquement son personnage et faire, non pas un Cellini nouveau, mais un Cellini certain. C'est là le côté neuf et original de ce livre serré, consciencieux, nourri de textes, de commentaires, et qui fait grand honneur à l'écrivain.

Les problèmes une fois posés, le plan du livre en est la conséquence logique ; il comprend :

1° L'étude de la vie de Cellini et le contrôle de ses mémoires;

2° La recherche de ses œuvres certaines, mentionnées par lui ou portant sa signature;

3° L'examen et la discussion des œuvres qu'on lui attribue.

A ce travail se rattachent deux études complémentaires, l'une sur les manuscrits et les traductions de Cellini, l'autre sur ses portraits. Ce dernier chapitre est entièrement nouveau : l'iconographie de Cellini, une des plus obscures que l'on connaisse, n'avait pas encore été traitée. Vasari nous dit bien, dans ses *Ragionamenti*, que Cellini est un des artistes qu'il a représentés au Palais-Vieux, entourant le duc Cosme; mais lequel est Cellini? Les inscriptions placées sur la fresque, au bas de quelques

personnages, ne sont pas d'accord avec le texte de Vasari. D'autre part, M. Eugène Piot possède dans sa précieuse collection un petit portrait peint sur une plaque de porphyre, qui serait, d'après la légende inscrite au revers, celui de Cellini; quelle est la valeur de cette attribution? Problème embarrassant, que l'auteur étudie de près et par le menu. En discutant chaque personnage du Palais-Vieux, il démontre d'abord que les inscriptions sont inexactes et probablement une addition postérieure; il détermine alors la place véritable que Cellini doit occuper dans la fresque et la concordance de sa figure ainsi restituée avec le portrait de la collection Piot. Ces conclusions sont très vraisemblables et nous ne voyons, pour notre part, rien à y redire.

Le livre se termine par des Appendices renfermant les suppléments d'information, les annexes et les pièces justificatives que leur étendue n'a pas permis de réunir au corps du volume. Il y a là une mine de renseignements que nous signalons aux chercheurs.

II.

La carrière de Cellini se divise en trois périodes bien caractérisées: la première à Rome, de 1523 à 1540, la seconde à Paris, de 1540 à 1544, la troisième à Florence, de 1544 jusqu'à sa mort en 1571. De ces trois périodes, la deuxième et la moins longue est peut-être celle qui tient le plus de place et fait le plus de bruit dans l'histoire. A Rome et à Florence, l'artiste est dans son monde, entouré d'artistes comme lui, élevés sous le même ciel, parlant la même langue, travaillant d'après les mêmes formules. Il a beau faire du tapage et tambouriner ses succès, sa personnalité se confond plus ou moins dans cette prodigieuse floraison italienne du XVIe siècle. En France, au contraire, ni la langue, ni les mœurs, ni l'école, ni les méthodes, ni le climat ne sont les siens; il est isolé, dépaysé, en serre chaude. Dans ce nouveau cadre, tout devient un contraste et sert à le mettre en évidence. Le grand nom de François Ier l'enveloppe d'une auréole lumineuse; sa figure se détache et prend un relief, un éclat imprévus. Chez lui, Benvenuto n'était qu'un orfèvre de talent; François Ier en fait une manière de personnage, le seigneur du Petit-Nesle; s'il fût resté en France, il aurait une abbaye. Il peut enfin donner carrière à ses rêves d'autrefois, ouvrir un vaste atelier, diriger une armée d'ouvriers, entreprendre des ouvrages de sculpture, faire de l'art sur une grande échelle.

Cette nouvelle physionomie de l'artiste a pour nous un intérêt parti-

culier : par son séjour en France, par son côté parisien, Cellini se trouve mêlé à l'histoire de notre Renaissance, il y joue un rôle; mais quel est ce rôle? A-t-il suivi l'exemple de Léonard et passé, comme un météore, sans laisser de traces? A-t-il, au contraire, entraîné l'école dans son orbite? La question a été controversée, elle vaut la peine d'être reprise et, puisque l'occasion se présente, profitons-en pour revenir sur cette petite page d'histoire; aussi bien le livre de M. Plon ne peut manquer de nous fournir en chemin des indications précieuses et des arguments nouveaux.

La Renaissance est de race latine et la fille directe de l'Antiquité. Sortie de terre avec les ruines du vieux monde romain, elle se propagea d'abord sur place, en Italie, son ancien domaine et sa terre de prédilection. Le sol était préparé de longue main, elle s'y installa, sans coup férir, en souveraine. La France n'était pas d'une conquête aussi facile. Quand l'avant-garde de l'invasion latine se montra sous Charles VIII, elle rencontra du premier coup un sol foncièrement gaulois, des corps de métier fidèles aux vieilles traditions, un rival solide, indépendant, fort d'une longue possession et de droits séculaires : le gothique avait vieilli, mais il tenait encore bon, plus flamboyant que jamais, et n'entendait pas abdiquer. La nouvelle venue ne pouvait songer à une pénétration impossible; elle procéda par juxtaposition ; on lui fit une petite place à côté, mais une place distincte, et ce fut un tour de force de nos vieux maîtres d'accoupler, sans les confondre, ces deux éléments si disparates, le gothique et le latin, pour en tirer des chefs-d'œuvre de goût, de grâce et d'ingéniosité.

Cependant l'antiquité, plus jeune et plus conquérante que jamais, débordait d'heure en heure. Tout lui faisait cortége. La cour, la mode, les femmes, les poètes s'empressaient autour d'elle et lui ouvraient les portes; si bien qu'un jour on s'aperçut qu'elle prenait la place tout entiére : le gothique, ou, pour préciser davantage, l'ogive et ses accessoires avaient disparu. Par bonheur, le reste était intact, la vieille école résistait quand même : changer d'habit et se mettre à l'antique, soit; mais à la condition de ne pas changer de caractère. En se transformant, notre seconde renaissance garde son génie, son esprit, la saveur de son terroir : c'est un mouvement gallo-latin, de l'antiquité à la française, avec une pointe italienne, si l'on veut, mais pas davantage.

Ainsi la France accomplissait paisiblement et par elle-même son évolution nationale, lorsque François Ier s'avisa de faire venir le Rosso à la cour. Les princes commettent parfois de ces maladresses avec les meilleures intentions du monde : ils appellent un jour le Rosso, une autre fois le Bernin, — qui se valaient bien tous les deux, — au risque de dévoyer

l'école tout entière et sans s'apercevoir qu'ils ont sous la main des maîtres d'une autre trempe, des chefs d'école tout prêts, moins coûteux, plus souples, infiniment plus habiles et nourris dans les traditions nationales. Jusque-là, l'Italie nous avait envoyé des artistes isolés, n'ayant pas le nombre et ne pouvant faire école. Le Rosso amenait avec lui quelques élèves ; l'année suivante, arrivait une nombreuse colonie d'Italiens adressés à François Ier par le duc de Mantoue. Tous ces petits Michel-Anges, adorateurs passionnés de la manière, de la grâce à outrance et de l'emphase anatomique, étaient convaincus de leur triomphante supériorité. Le Rosso les réunit à Fontainebleau ; il groupa autour de lui ceux de ses compatriotes qui l'avaient précédé, embaucha quelques jeunes Français convertis et fonda l'école de Fontainebleau. De ce jour date la véritable invasion italienne en France, la troisième incarnation de notre Renaissance. Quelques années plus tard, Cellini s'enrôlait à son tour dans la nouvelle école ; car bien qu'il habite le Petit-Nesle, il a l'esprit, les tendances et l'infatuation des gens de Fontainebleau, et se promet, à leur exemple, de culbuter de la belle façon « l'ignorance et le mauvais style des Français »; c'est lui-même qui le déclare.

A vrai dire, ces allures n'avaient rien de bien inquiétant ; nos maîtres maçons et nos imagiers avaient fait leurs preuves ; leurs chefs-d'œuvre sont encore là pour l'attester. Quant à nos orfèvres, si leurs ouvrages ont disparu, nous savons du moins ce que valait l'école. Elle comptait à Paris des maîtres renommés : Pierre Mangot, orfèvre de François Ier, Pyramus Triboullet, qui exécute en 1530 pour le roi « treize vases d'albâtre montés en or », Renault Damet, Pierre Gedoyn, Jehan de Russange, Benedict Ramel, maîtres distingués de la corporation, fabriquant les uns l'orfèvrerie de table et d'église, les autres les menus objets de bijouterie, les enseignes, médaillons, colliers, bagues, pendants de cou et d'oreilles. La province, de son côté, ne reste pas en arrière : les ateliers de Tours et de Limoges soutiennent leur vieille réputation et rivalisent avec ceux de la capitale, Jacques Le Vasseur, de Chartres, et Jehan Signerre, de Rouen, entreprennent la célèbre châsse de Saint-Piat; à Bordeaux, les jurats de la ville offrent à la reine Éléonore « un navire d'or à trois hunes, fort beau et grand », avec son équipage et son gréement. Un Bourguignon, Jehan Davet, de Dijon (1530), pratique même la damasquine. L'orfèvrerie prend ses modèles chez nos meilleurs maîtres : Jean Goujon, dans sa jeunesse (1538), fournit le dessin d'une custode destinée à Saint-Maclou de Rouen ; Geofroy Tory, l'illustrateur de tant de beaux livres, compose des lettres fleuries et des arabesques pour « aider et bailler esperit à orfeuvres et graveurs ». Tory, qui fut professeur de lettres,

peintre, imprimeur, graveur et poète, pratiquait aussi l'orfèvrerie à ses moments perdus : dans une pièce latine de sa composition, il parle d'un vase orné de pierres fines qu'il avait fait pour sa fille. C'est lui qui nous a conservé le dessin de « deux chandeliers à l'antique » présentés par la ville de Paris à la reine Éléonore. Il revient souvent sur cette expression « ouvrages à l'antique » ; car Tory, comme tous ses confrères, n'entend pas travailler « à l'italienne ». Quand il se rend chez nos voisins pour se perfectionner dans le dessin, ce qu'il cherche ce sont les débris de l'art romain répandus dans le Languedoc et dans l'Italie ; c'est le théâtre d'Orange, le Colisée de Rome, qu'il a vu plus de « mille fois », c'est l'antiquité même prise sur le fait et sur place. Et de retour en France, devenu maître de son art, il compose ses vignettes incomparables pour servir de modèles et de « bon amonestement », non seulement à ses compatriotes, mais encore à « ceux de par deçà », c'est-à-dire aux Italiens.

Nos maîtres n'avaient donc à recevoir de leçons de personne quand Cellini parut en France ; mais le Florentin ne s'en inquiète guère, son siège est fait. Persuadé qu'il est le premier orfèvre du monde, prenant au pied de la lettre les encouragements de Michel-Ange et les flatteries de François Ier, il ne connaît et ne reconnaît que lui. Son égoïsme sur ce point est inconscient et implacable : n'est-ce pas lui qui, pendant le siège de Rome, avait fondu, sur l'ordre du pape il est vrai, mais sans un mot de regret, sans une protestation, les plus merveilleux chefs-d'œuvre des grands orfèvres de la Renaissance italienne? Et il faut l'entendre raconter lui-même les détails de l'opération, naïvement, de sang-froid, comme s'il s'agissait de fondre des lingots ou des écus d'or!

Le voilà donc à Paris et, du premier jour, il part en campagne l'ébauchoir d'un main et l'escopette de l'autre. Il entre en pays conquis, prenant d'assaut le Petit-Nesle, jetant les locataires récalcitrants par les fenêtres, bataillant contre « ces animaux de Français »; bruyant, remuant, vindicatif, impertinent, ombrageux, toujours la riposte aux lèvres et la flamberge au vent. Mécontent de tout le monde, même du cardinal de Ferrare, son meilleur appui, il trouve moyen de se brouiller avec la duchesse d'Étampes, avec le baron de Saint-Pol, avec le grand prévôt, le lieutenant-criminel et la justice entière. Il dit son fait à l'amiral de France, malmène le trésorier Grolier, le plus célèbre et le plus inoffensif des bibliophiles, menace le Primatice de le « tuer comme un chien », et rosse de temps à autre Catherine, son modèle, pour se refaire la main dans l'intimité.

Dans ce désordre et ce tapage, il dessine, ébauche, martelle; sa tête déborde, vingt projets sont sur le chantier. A la fois sculpteur, fondeur,

joaillier, graveur, orfèvre, ingénieur à l'occasion, il émaille une bague, modèle un Mars colossal de cinquante-deux pieds de haut et donne son mot sur les fortifications de Paris. Nuit et jour l'atelier est en branle, une escouade d'ouvriers se relaye et se démène sous les ordres de ce maître bouillant, terrible, impétueux, toujours sur la brèche, dépensant à pleines mains l'esprit, la verve, l'imagination, le talent. Du talent! ce diable d'homme en a jusqu'au bout des ongles; il sait mieux que personne façonner une aiguière, tordre une anse, faire grimacer un mascaron, sertir un diamant, ciseler une figurine, placer à point une touche d'émail. Car il est orfèvre avant tout, par instinct et par éducation première, orfèvre quand il compose une médaille, orfèvre quand il fait de la sculpture; ses statues sont des statuettes agrandies, ses bas-reliefs des plaquettes vues au verre grossissant.

Prenons pour exemple, sans sortir de notre programme, les œuvres que Cellini a exécutées en France et qui ont survécu. M. Plon n'en trouve que trois d'une authenticité indéniable : la *Médaille de François Ier*, la *Nymphe de Fontainebleau* et la *Salière de Vienne.*

A coup sûr, la *médaille* est la meilleure de l'artiste : la tête a de la tournure et le revers est traité d'une façon ingénieuse. Cependant, comparez cette pièce avec les ouvrages des grands médailleurs de la renaissance italienne; où est le style? où est le caractère? où est l'empreinte du maître? Vasari disait de Cellini qu'il « n'avait jamais vu de plus belles monnaies que les siennes »; c'est beaucoup, et Vasari a parfois la mémoire un peu courte. La médaille de François Ier est une œuvre distinguée, d'un artiste habile et non d'un grand artiste.

La *Nymphe de Fontainebleau,* conçue pour surmonter une porte en plein air, avec une reculée suffisante pour être vue de loin, est fort mal logée au Louvre, nous en convenons; M. Plon rappelle, à ce propos, que le South-Kensington, qui possède un moulage de ce bas-relief, a été mieux inspiré en l'éclairant par le haut. Le groupe de droite a de l'entrain, mais que la figure principale est médiocre, insignifiante, mal ordonnée! Quel corps sans ensemble avec sa petite tête, ses jambes veules, démesurément longues et ses chairs boursouflées! C'est une immense plaquette d'orfèvre. Le bronze, exécuté en 1543-44, devait être accompagné de victoires remplissant les vides du cintre de chaque côté et supporté par deux satyres également de bronze. Ces accessoires ne furent jamais terminés. La Nymphe, donnée par Henri II à Diane de Poitiers, servit à décorer la porte d'entrée de son château d'Anet. Enlevée d'Anet à la Révolution, elle fut installée en 1806 au-dessus de la tribune de Jean Goujon, où on ne la voyait pas; aujourd'hui on l'a placée au Musée de la Renaissance, où on ne la voit guère.



BUSTE DE BINDO ALTOVITI, PAR BENVENUTO CELLINI. — (Musée de Florence.)

(Report d'une eau-forte de P. Le Rat.)

La *Salière de François Ier* a couru d'autres aventures. On en connaissait déjà une partie ; M. Plon a eu la bonne fortune de découvrir une série de documents nouveaux qui complètent l'histoire de cette pièce célèbre et permettent d'en établir la transmission non interrompue. Destinée d'abord au cardinal de Ferrare, la salière fut achevée pour le roi de France. Elle figure encore parmi la vaisselle et les joyaux de Charles IX, sur l'inventaire de Fontainebleau en 1560. Deux ans plus tard, au début des guerres civiles et religieuses, le roi prend le parti de faire rentrer tous les joyaux de la couronne à la Bastille, « où ils seront plus seurement que audit lieu de Fontainebleau ». Mais en 1566, pressé par des besoins d'argent, Charles IX se décide à faire fondre « aucunes vieilles bagues, joyaulx et pièces d'orfèvrerie » de son cabinet, et la salière est comprise sur la liste de proscription. Heureusement, dans le nombre se trouvaient quelques objets religieux renfermant « de grandes pièces de boys de la vraye croix de Nostre Seigneur ». On y regarda de plus près et, après nouvel examen, le roi consentit à épargner certaines pièces d'un caractère religieux ou d'une valeur d'art exceptionnelle « pour les ouvraiges labourez y estans ». La salière fut ainsi sauvée. En 1570, lors du mariage de Charles IX avec Élisabeth, fille de l'empereur Maximilien II, l'archiduc Ferdinand d'Autriche fut chargé de représenter le roi de France à la cérémonie des fiançailles qui se fit à Spire. Ferdinand « aimait passionnément les arts et se plaisait à réunir dans son château d'Ambras, en Tyrol, des collections de tableaux, de médailles, d'armures et de pièces d'orfèvrerie »; Charles IX, qui connaissait les goûts du noble amateur, ne trouva rien de mieux que de lui donner, en souvenir du rôle qu'il avait rempli lors de ses fiançailles, plusieurs objets d'orfèvrerie, entre autres la salière de Benvenuto. Arrivée en Tyrol et placée dans la collection d'Ambras, la salière échut en 1606 à l'empereur Rodolphe II, acheteur de la collection. Finalement, elle fut transportée à Vienne, où elle est restée jusqu'à ce jour.

Les deux excellentes photogravures de M. Dujardin qui accompagnent notre article nous dispensent d'une description détaillée de cette pièce fameuse. On sait qu'elle représente l'Océan et la Terre, les jambes entrecroisées ; d'un côté, un temple ionique, surmonté d'une femme couchée, sert de poivrière ; de l'autre, une nef est destinée à recevoir le sel. La terrasse figure une mer agitée d'où s'élancent des poissons et des chevaux marins. Sur le socle, les quatre saisons ou les quatre vents principaux, et quatre personnages couchés : l'Aurore, le Jour, le Crépuscule et la Nuit. Les figures sont d'or, les ornements émaillés de couleur.

Ce précieux monument, la seule œuvre d'orfèvrerie absolument authen-



Heliog. Dujardin

LA SALIÈRE DE FRANÇOIS 1ER PAR BENVENUTO CELLINI

(Tresor Imperial de Vienne)

Gazette des Beaux Arts

Imp. Eudes

tique de Benvenuto Cellini, a toutes les qualités et tous les défauts du maître : « Nous ne parlerons pas, dit M. Eugène Plon, de cette idée bien recherchée d'indiquer par l'entrecroisement des jambes de l'*Océan* et de la *Terre* les bras de mer qui entrent dans les continents ; non plus que de cette autre préoccupation de rappeler les plaines et les montagnes par le mouvement des jambes, l'une étendue, l'autre relevée, de la figure qui caractérise la *Terre*. Cela sent fort les *concetti* des rimeurs de sonnets contemporains de Benvenuto. Mais peu importe, puisqu'il n'en résulte rien de disgracieux au point de vue de l'art statuaire. Ce qu'on peut reprocher plus sérieusement à l'artiste, c'est l'attitude renversée à l'excès de ses deux figures principales : elles fatiguent le regard, parce qu'il leur serait impossible, vivantes, de s'y maintenir quelques instants, la femme surtout. Le cou de celle-ci est trop long, et il est à supposer que l'artiste a emprunté ce défaut à la jeune fille qui lui servait alors de modèle. La plupart des Florentins de la première et de la plus belle période de la Renaissance avaient gardé à l'égard de leurs modèles une sorte de tradition naturaliste, et c'est ainsi qu'on rencontre aujourd'hui dans les rues de Florence tel petit marchand ambulant qu'on reconnaît pour avoir été copié autrefois par les Mino da Fiesole et les della Robbia. Pourtant, si ces maîtres admirables s'attachaient à ce point à reproduire la nature, c'était pour mieux lui dérober ses physionomies aux personnalités diverses et son sentiment profond, et en cela ils étaient fort à louer ; tandis que Benvenuto n'avait rien à gagner ici à cette conformation peu gracieuse d'une figure sans expression. De plus, ces deux statuettes sont elles-mêmes trop grandes pour le reste de la composition qui leur sert de base et sur laquelle elles paraissent mal à l'aise. Ces réserves faites, la pièce montre la merveilleuse habileté de l'artiste comme orfèvre, sa sûreté de main pour repousser l'or en ronde bosse, la délicatesse achevée de ses ciselures et de ses émaux. Les figurines plus petites qui ornent l'édicule sont surtout excellentes, et il n'y a que des éloges à donner aussi aux quatre figures couchées de la base qui sont, en demi-relief, une réminiscence ou même une libre imitation tout à fait heureuse des figures que Michel-Ange a placées à Florence sur les tombeaux des Médicis. »

Maintenant que nous connaissons *de visu* les œuvres certaines de Benvenuto en France, nous pouvons nous demander quelle influence il a pu exercer sur nos artistes. « Si l'on établit un parallèle, dit encore M. Plon, entre la Nymphe de Fontainebleau et les sculptures françaises du XVI[e] siècle, cette comparaison venge notre école des dédains de Benvenuto, qui n'a pas eu un mot pour nos maîtres, ses contemporains. Sans doute Germain Pilon, qu'on voit installé à son tour au château de Nesle

en 1571, comme sculpteur de Charles IX, ne fut connu à la cour que dans la seconde moitié du siècle; mais Jean Cousin probablement, et Jean Goujon très certainement, se trouvèrent à Paris en même temps que le Florentin, puisque le second travaillait aux figures du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois au temps précisément où Cellini habitait le Petit-Nesle. » Le Petit-Nesle occupait l'emplacement actuel de la Monnaie; il était donc situé juste en face Saint-Germain l'Auxerrois, de l'autre côté de la Seine, et Cellini a dû voir les fameux bas-reliefs du sculpteur français, bien qu'il ait soin de n'en point parler. Si Jean Goujon, comme on peut le croire, a vu de son côté le bronze de Fontainebleau, à coup sûr il s'est gardé de s'en inspirer, et ses nymphes, d'une grâce et d'une distinction toutes françaises, n'ont rien à faire avec la nymphe italienne. Quelques années plus tard, Jean Cousin commençait l'admirable statue de Philippe de Chabot, — car, tant que la science ne mettra pas un nom à la place de celui de Cousin, nous devons accepter la tradition établie qu'aucun texte n'est encore venu démentir. — Or, nous le demandons de bonne foi, qu'y a-t-il de commun entre le bas-relief de Cellini et cette figure superbe, un des chefs-d'œuvre de la sculpture moderne ?

Comme graveur de médailles, Cellini n'a pu jouer aucun rôle en France. Des pourparlers furent engagés entre le roi et lui pour la confection des coins de la Monnaie ; mais ces pourparlers n'ont jamais abouti. Quant à la médaille de François Ier, l'artiste lui-même ne paraît pas y attacher de l'importance, il n'en parle ni dans ses *Mémoires* ni dans son *Traité de l'orfèvrerie*, et l'on ne saurait pas qu'elle est de lui s'il ne l'avait signée.

A défaut des sculpteurs et des médailleurs, nos orfèvres ont-ils du moins subi l'influence de Cellini? Quelques-uns l'ont pensé; MM. Paul Mantz, Labarte, Perkins sont de cette opinion; ce n'est point la nôtre, et nous pensons que ces éminents critiques seraient fort en peine de fournir des preuves à l'appui de leur thèse. Sans doute, en quittant Paris, Benvenuto laissa au Petit-Nesle ses deux élèves, Ascanio et Paolo, devenus orfèvres du roi; nous savons qu'ils terminèrent les travaux inachevés du maître et furent même chargés de commandes importantes pour Henri II jusqu'en 1556, époque à laquelle ils disparaissent laissant, paraît-il, une comptabilité assez embarrassée; mais où sont leurs ouvrages? et, ce qui nous intéresserait davantage, où sont les ouvrages de nos orfèvres, leurs contemporains? Car enfin, pour en apprécier le caractère et l'inspiration dominante, il faudrait les avoir vus; or nous ne connaissons qu'un monument incontestable de cette époque : le reliquaire d'or et d'argent émaillés représentant la Résurrection, donné par Henri II au trésor de Reims, lors

de son sacre ; et ce reliquaire est entièrement gothique. Mais qui nous dira comment étaient exécutées les belles pièces d'orfèvrerie et les bijoux sortis des ateliers de Robert Mangot, de Gilles Suramont, de Jean Doublet, de Mathurin Lussault, de Claude Marcel, que les anciens comptes nous montrent constamment occupés pour le roi et la cour? Assurément, Cellini n'était pas leur homme ; son style, son tempérament, ses façons devaient singulièrement leur déplaire. Nos Parisiens, et surtout les provinciaux, — car la province s'entêtait à rester française, — avaient vu de très mauvais œil cette invasion de privilégiés venus d'outre-monts qui, de par le roi, sans brevet d'apprentissage et de maîtrise, se permettaient d'ouvrir des ateliers à leur porte et de leur faire concurrence. Passe encore pour l'école de Fontainebleau, une école semi-française, en train de se faire plus gallicane de jour en jour ; mais Cellini n'admet pas les compromis, il est ultramontain tout d'une pièce, et nos gens n'étaient pas d'humeur à se griser de l'Italie comme lui ; ils en avaient goûté, la dose était suffisante. Aussi bien le génie national avait hâte de reprendre ses droits : déjà Pierre Lescot, Bullant, Jean Goujon, Philibert de l'Orme donnaient le signal ; l'heure de l'affranchissement avait sonné. Anet, le Louvre, Écouen, Carnavalet, les Tuileries, la fontaine des Innocents sont des œuvres françaises, la dernière étape de la Renaissance s'épanouissant dans sa glorieuse maturité. Pourquoi l'orfèvrerie, fille aînée de l'architecture et de la statuaire, aurait-elle résisté au nouveau souffle d'indépendance? Pourquoi se serait-elle attardée à la remorque d'un homme dont elle condamnait les principes, qu'elle considérait comme un intrus, et qui d'ailleurs avait quitté la place depuis longtemps pour retourner en Italie? Loin de croire à une action de Cellini sur l'école, nous croirions plutôt à une réaction de l'école contre Cellini.

Les vignettes des petits-maîtres de Paris et de Lyon, répandues à profusion dans nos ateliers, les délicates compositions de Ducerceau et d'Étienne Delaulne, qui lui-même fut sans doute un orfèvre, précisent à merveille la note nouvelle : c'est un art mixte, tempéré, plein de liberté, de fantaisie et de grâce, qui proteste contre les formules exclusives et le tapage du maître florentin.

III.

Le chapitre des attributions présentait quelque embarras ; la matière était difficile, périlleuse et sans précédents ; personne n'y avait touché jusqu'à ce jour. M. Plon s'en est tiré avec sa prudence et son bonheur

habituels. Benvenuto a beaucoup produit : à Rome, aux débuts de sa carrière, il occupait déjà cinq ouvriers; à Florence, en 1537, il en a huit. Au Petit-Nesle, son atelier est considérable : « Sachez, dit-il aux magistrats de Florence, que ce grand roi François me payait plus de trente bons ouvriers de mon choix, ce qui m'a permis d'achever en quatre années autant d'ouvrages que j'en ferais ici en quarante. » Des sculptures de sa main, le plus grand nombre et le meilleur existe encore; mais que sont devenus les bijoux, les joyaux, les orfèvreries qu'il exécutait lui-même ou faisait exécuter sous ses yeux par ses élèves? C'est le sort commun de ces coûteuses merveilles de disparaître les premières; la mode change, une guerre survient, les familles sont ruinées, les héritages se divisent, on a vite fait de jeter au creuset la noble vaisselle et les élégantes parures. Déjà, du vivant de Cellini et presque sous ses yeux, la duchesse de Toscane faisait enlever la monture d'un pendant qu'il avait composé pour elle, et le faisait remonter à la nouvelle mode par un concurrent. Les collections royales ne sont pas davantage à l'abri de ces destructions lamentables : Clément VII, nous l'avons vu, n'hésite pas à faire fondre le trésor de la chambre apostolique, et Charles IX à convertir en lingots une partie des joyaux de la couronne.

C'est donc un miracle si quelques rares épaves ont encore survécu après trois siècles. Mais la foule n'admet pas qu'il en soit ainsi. L'opinion publique est une grande paresseuse; elle adore les doctrines toutes faites et se garde bien de les contrôler, de peur d'avoir à se déranger; le peu qu'elle sait devient une règle, elle généralise pour s'éviter de la peine. Un nom célèbre a été prononcé, elle le retient, l'adopte, en fait une appellation commune : pour elle, toutes les tapisseries sont des Gobelins, toutes les armoires de noyer de Jean Goujon, tous les vidrecomes viennent de Jamitzer et tous les bijoux de Cellini. Et, comme si ce n'était pas assez de la routine populaire, les amateurs et les marchands se mettent de la partie; les premiers par gloriole, pour montrer les grands noms et les titres de leur cabinet; les autres par calcul, pour donner à leurs articles une provenance illustre et une plus-value certaine. Tout le monde conspirant pour accréditer l'erreur, certaines pièces finissent avec le temps par justifier d'une longue possession, ce qui est déjà quelque chose; on en voit même qui ont des parchemins. Nous nous souvenons d'avoir possédé une jolie lampe de bronze, ouvrage évident du XVe siècle, qui figure, gravée sous toutes ses faces, dans deux catalogues sérieux imprimés au XVIIe siècle, comme la propre lampe de Jules César! Un charmant bijou de fabrication espagnole, en forme de grenade, provenant du trésor de Notre-Dame del Pilar de Saragosse et acheté naguère par le baron G. de

Rothschild, est indiqué sur un document du XVIIe siècle comme un ouvrage de Cellini pour l'évêque de Salamanque. Mais à quoi bon remonter si loin? Tout le monde a pu voir il y a deux ans, à l'Académie des beaux-arts d'une des principales villes d'Italie, le moulage du beau bassin des Amazones par Antoine Vechte, notre compatriote, mort en 1868; ce bassin, placé au milieu de la salle et bien en évidence, portait une étiquette imprimée avec le nom de *Benvenuto Cellini !* Dans un siècle ou deux, l'ouvrage de Vechte, que ses contemporains ont déjà oublié, deviendra célèbre, n'en doutez pas; seulement ce sera un Cellini incontestable; il aura, grâce au patronage de l'Académie italienne, des droits consacrés et des papiers en règle.

M. Plon a voulu voir les choses de plus près; il a interrogé tous les musées, toutes les collections connues et, chaque fois qu'il a rencontré l'étiquette de Cellini, il a demandé : Qui êtes-vous? faites-moi vos preuves, montrez-moi votre état civil, vos papiers de famille, vos passeports. L'opération ne laissait pas que d'être délicate, pensez donc! Toucher à des idoles coûteuses, discuter d'anciennes croyances, heurter des amours-propres et des illusions! Heureusement M. Plon sait vivre, il y met des formes, il entoure sa victime de fleurs et massacre avec grâce. Obligé de discuter les titres de chaque pièce, il profite de l'occasion pour en reconstituer l'histoire; il établit autant que possible sa généalogie correcte, lui refait des aïeux, des preuves et démontre en somme que, si toutes ne descendent pas de Cellini, elles n'en sont pas moins de bonne maison; c'est une consolation. Mais quelle hécatombe! sur cent cinquante pièces, bijoux, orfèvreries, médailles, armes, dessins, bronzes, ivoires, cires peintes attribués au Florentin, cent quarante au moins restent tout d'abord sur le carreau; Cellini n'y est pour rien. Une dizaine au plus échappent au désastre, encore faut-il faire ses réserves et se contenter de présomptions. L'entourage d'un camée antique au Cabinet de France, quelques pièces de jaspe à monture d'or émaillé de la galerie d'Apollon, le bijou de la collection du duc d'Aumale, deux plaquettes de la Bibliothèque Vaticane offrent sans doute de l'analogie avec le faire de Cellini. La Léda du Cabinet de Vienne paraît être la Léda dont parlent les mémoires. Mais la superbe aiguière de lord Cowper n'est-elle pas bien sage pour notre artiste? L'aiguière et le bassin de Lercaro du palais Coccapani, magnifiques échantillons de l'orfèvrerie italienne pendant la seconde moitié du XVIe siècle, ne sont jamais sortis de son atelier; nous ne saurions davantage lui donner le Persée de notre ami le baron Davillier. Cette belle figure souple, calme, enveloppée, ce corps ondulant et plein de suc, *succi plenum*, cette attitude bien équilibrée sans effort et sans tour

de force, n'ont rien à voir avec le maniérisme inquiet, nerveux, des figurines de la base du Persée, par exemple. C'est une autre facture, moins réaliste si l'on veut, mais plus sobre, plus contenue, plus élevée; un grand artiste a passé par là.

Quant aux armes et aux armures, nous sommes pleinement d'accord avec M. Plon : il faut les rayer du catalogue de Cellini. « Tout ce qu'on peut conclure de ses indications, c'est qu'il exécuta probablement quelques poignées de stylets, de dagues, de poignards et même d'épées, pièces d'acier ou d'orfèvrerie dont les lames pouvaient elles-mêmes avoir été travaillées de sa main. La dague et la masse de chevau-léger remises par lui au cardinal de Ferrare semblent confirmer cette hypothèse. Mais nous ne voyons rien dans ses écrits, nous n'avons rien rencontré dans les documents qui puisse autoriser à lui attribuer ces grandes armures, ces boucliers, ces casques, ces cuirasses, ces harnais de chevaux, que dans les collections publiques et privées on a cataloguées sous son nom. » Laissons donc les fameux armuriers d'Italie, de France, d'Allemagne et d'Espagne se disputer les merveilleux boucliers du château de Windsor, des armerias de Madrid et de Turin, du musée national de Florence, du château de Skoklester, du musée de Stockholm, l'armure de Charles IX de Suède et son harnais de cheval, etc.; Cellini ne leur fera point concurrence.

En somme, le plus sûr est de s'en tenir aux pièces certaines et d'une généalogie incontestable : la *Salière de François Ier*, — les deux sceaux d'*Hercule de Gonzague* et d'*Hippolyte d'Este*, — le *Persée*, œuvre très discutable, dont le socle est encore la meilleure partie ; — la *Nymphe de Fontainebleau* et le *Chien de Florence*; — les bustes de *Cosme* et de *Bindo Altoviti*; le premier d'un aspect mâle, sévère, et qui serait excellent sans la recherche affectée de certains détails ; — le *Christ de l'Escorial*, figure étrange, d'un réalisme choquant, « une erreur, mais non l'erreur du premier venu »; — le *Ganymède*, restauration de l'antique; — et quatorze *médailles* ou *monnaies*. Vingt-quatre ouvrages authentiques ! le bagage est encore respectable et Cellini n'a pas trop à se plaindre ; ces morceaux sont, à peu de chose près, ce qu'il a fait de mieux ; leur conservation est excellente, et la variété des échantillons permet d'étudier son talent sous toutes ses faces.

Et maintenant, si nous voulons conclure, nous avons sous la main toutes les pièces du procès : M. Plon est un juge d'instruction qui connaît son métier et ne laisse rien passer. Comme homme, Cellini est bien tel que nous le connaissions déjà ; il s'est dépeint lui-même d'après nature et la ressemblance est frappante. Comme historien, ne le croyons pas tou-

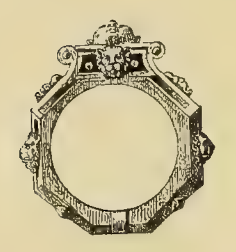


AIGUIÈRE DE LA COLLECTION DE LORD COWPER.

(Attribuée à Benvenuto Cellini.)

jours sur parole; il a des haines farouches, des accès de fanfaronnade, un amour du merveilleux qu'il faut prendre pour ce qu'ils valent. Ses récits n'en sont pas moins des pages d'histoire vécue, sincère, prise sur le fait; Cellini exagère parfois, il ne ment jamais. Comme artiste, c'est un virtuose d'une habileté rare, mais sa place ne sera jamais dans le panthéon des maîtres : il n'a point connu le goût sévère, le grand style et la pensée profonde qui sont le poinçon obligatoire, infaillible, des œuvres de génie et des talents hors de pair.

EDMOND BONNAFFÉ.



GAMBETTA

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon, Paris.

LÉON GAMBETTA

AMATEUR D'ART



LES hommes sont rares et privilégiés qui ont des idées générales et des compréhensions diverses. Ceux-là seulement, du reste, sont les hommes supérieurs. Le patriote qui vient de mourir et dont M. Léon Bonnat, qui devait le peindre vivant, debout, à la tribune, a gravé d'une pointe admirable les traits respectés par la mort, Léon Gambetta, comprenait toutes choses et aimait à la fois la peinture, la poésie, les lettres, toutes les séductions de la forme sculptée ou peinte, toutes les grâces ou les profondeurs de la pensée. Je l'ai souvent entendu parler d'art. Il y apportait un instinct singulier, un amour profond, une curiosité passionnée. C'était avec une joie véritable qu'il décrivait un tableau, s'arrêtait devant un Gainsborough ou un Henner, analysait le charme ou le mystère d'une toile, trouvait, devant une œuvre nouvelle, le mot juste et faisant image. Nous nous rappelons une visite faite avec lui au Salon de 1870. Il y avait là un gai tableau d'Heilbuth, très parisien et très attirant : des canotiers, une berge fleurie, un coin de Seine : « C'est, dit Gambetta en souriant, Cythère et Watteau à Bougival ! » Il résumait ainsi son impression par une définition pittoresque.

M. Guizot a écrit le *Salon de 1870 ;* M. Thiers avait débuté dans le journalisme par le compte rendu du *Salon de 1822*, où il eut l'œil assez fin pour deviner Eugène Delacroix. Je ne crois pas, quoi qu'on en ait dit, que Gambetta ait jamais écrit un *Salon* dans *l'Europe*, le journal de Grégory Ganesco. On a confondu avec M. Eugène Spuller, qui fut *salonnier*, en effet, à son heure. Nous en causions tout justement avec M. Proust, qui ne doit pas ignorer un pareil détail.

« Gambetta, me disait M. Antonin Proust, n'a jamais, à ma connaissance, écrit de Salon, mais il les a presque tous *parlés* depuis vingt ans. Et, ajoutait l'ancien ministre des arts, dans ces dernières années, c'était, à chaque printemps, une joie d'aller, quelques jours avant l'ouverture de l'exposition des artistes vivants, parcourir les galeries du palais de l'Industrie. Dans ces visites, ses jugements rapides, saisissants, curieux et instructifs, étaient précieusement recueillis par les artistes; et c'était chose naturelle, car ils révélaient une connaissance profonde de l'art dans toutes ses manifestations, et parce qu'ils étaient formulés avec cette vigueur d'expression qui, dans les paroles de Gambetta, s'alliait toujours à l'urbanité de la forme. Il ne dissimulait pas ses préférences pour les hommes qui, depuis plus de quatre-vingts ans, ont, à différentes reprises, ramené l'École française au respect de la vérité. A ce titre, Chardin, Houdon, Géricault, Rude, Courbet, Rude surtout, le vieux Rude, l'homme du groupe de l'Arc de Triomphe, la *France jetant le cri d'alarme*, que Gambetta regardait toujours lorsqu'il passait là, Rude était l'objet d'une admiration sans réserve de sa part. « M. Castagnary lui avait montré Courbet et M. Ph. Burty Delacroix, mais il avait deviné, admiré spontanément Millet, et il se vantait d'avoir, au Salon de 1866, *ameuté* devant *l'Angelus*. Aux Salons, il allait droit aux paysagistes, puis aux sujets militaires. Il se plaisait aux rêves de Corot, professait un culte pour le génie inventif de Delacroix et tenait Meissonier pour le plus complet des artistes de notre temps. » Il a souvent manifesté le désir d'avoir son portrait peint par Meissonier, mais le temps lui a toujours manqué pour pouvoir s'assurer le loisir des séances nécessaires. Baudry, Bonnat, Carolus Duran, Falguière, Mercié, qui étaient de son intimité, auraient voulu qu'il posât devant eux. Il s'y serait prêté volontiers, car il tenait leur talent en grande estime, mais il reculait toujours le moment où il pourrait se donner ce loisir, et ce n'est qu'à grand'peine que je pus obtenir de lui qu'il donnât à Chaplain, pendant qu'il était au palais Bourbon, quelques heures hâtives et forcément distraites par les visites, pour le médaillon qui a été exposé l'année dernière au Salon des Arts décoratifs, médaillon qui restera comme son image la plus fidèle et en même temps comme l'une des œuvres magistrales de la sculpture contemporaine. »

Si Léon Gambetta ne consentait point d'ailleurs à dérober une parcelle de son temps pour donner une séance aux artistes qui le sollicitaient, dès qu'il entrevoyait une éclaircie dans sa vie harassée de labeurs, il n'avait pas de plus cher plaisir que d'aller visiter les collections publiques ou privées. M. Barbet de Jouy n'a certainement pas oublié la journée que Gambetta passa dans son cabinet à feuilleter le merveilleux album de

Valardi, et il n'est pas un collectionneur parisien qui ne se souvienne des longues visites que l'homme d'État aimait à leur faire et qu'ils se plaisaient à provoquer. Là, tout en rendant hommage à Rembrandt, à Velazquez, à ce merveilleux Franz Hals, qu'il aimait par-dessus tout, louant aussi, admirant les primitifs, et surtout les primitifs florentins, ces Ghirlandajo, ces Botticelli, ces Lippi, qui sont de si exquis naturalistes, il plaidait la cause de l'École française avec cette ardeur, cette passion de patriote qui, chez lui, dominait tous les autres sentimens. Il avait l'instinct et l'admiration des vastes compositions si puissantes de David, de ses portraits si vivants, Barère à la tribune ou le pape songeur; il parlait d'Ingres et l'étudiait avec une penétration profonde. Amateur, en un mot, Gambetta avait le goût très sûr et le coup d'œil très juste, allant de loin tout droit à la toile lumineuse, jugeant en artiste par l'ensemble, et non à la loupe comme l'entomologiste, et répétant le mot de Rembrandt : « Ne regardez pas de près la peinture ; cela sent mauvais. »

Mais un des plus grands titres de Gambetta à la reconnaissance des artistes sera la création de ce Ministère des Arts, à la tête duquel il appela un des hommes qui ont le plus fait, en ce temps, pour l'art, un homme politique qui est un lettré de race et un artiste de talent, M. Antonin Proust, dont l'intelligente activité et le zèle ardent promettaient de si éclatantes réformes, annonçaient une direction si féconde, donnaient déjà de si excellents résultats, lorsque tous ses projets de refonte ont été entravés, anéantis ou retardés.

C'était d'ailleurs un des vœux, une des idées de Gambetta que ce Ministère spécialement voué et dévoué à l'Art français sous toutes ses formes. Dès 1867, c'est-à-dire dès l'année de l'avant-dernière Exposition universelle, Gambetta soutenait l'utilité de l'institution d'une administration spéciale et responsable qui, d'accord avec l'initiative privée, développât et fortifiât à tous les degrés l'enseignement artistique, enseignement qui a fait pendant si longtemps la fortune et la gloire de la France. Il reprochait aux pouvoirs publics qui avaient succédé à la Révolution de n'avoir point suppléé à cet enseignement, que distribuaient excellemment les anciennes corporations disparues. En 1869, à Ems, — à ce propos même, — il entretenait déjà M. Proust, son ami, son futur collaborateur, de ces très remarquables écoles professionnelles dont Mulhouse a eu l'initiative bien avant les villes de l'Écosse. Et dans ces dernières années encore, lorsqu'il parlait de cette malheureuse administration des Arts, si morcelée et si mal répartie entre trois ou quatre départements ministériels, Gambetta faisait justement observer que l'on ne pouvait rien tenter, rien réformer jusqu'au jour où il serait possible de tenter « quelque

chose de complet ». Ce *quelque chose de complet*, le 14 novembre 1881 l'avait créé. Le 26 janvier 1883 l'a détruit. Et, au lendemain du 26 janvier, lorsque M. Antonin Proust alla le voir au quai d'Orsay, après que Gambetta eut reçu la visite de son successeur, quel fut le premier mot de ce patriote qui venait au pouvoir, non pour le pouvoir, mais pour la somme de bien qu'on y peut faire? « Le Ministère des Arts est sacrifié, dit-il à M. Proust. Et là comme ailleurs nous avons peut-être voulu être *trop Français!* »

Et depuis, — il faut le rappeler pour ceux qui ont pu faire au patriotisme de Gambetta l'injure de croire qu'il s'était parfois laissé aller au découragement, — depuis il ne s'est pas fait une tentative pour réhabiliter l'art français, pour ressaisir les grandes traditions qui lui ont donné tout son éclat, pour venir en aide à cette manifestation du travail national, la plus féconde et la plus glorieuse entre toutes, que ce mort ne l'ait encouragée et secondée de toutes les forces de son influence, de toute l'activité de son intervention. Toujours, au lendemain comme à la veille de la création de cet utile et patriotique Ministère des Arts, M. Antonin Proust, dans la campagne engagée, et qu'il soutient et soutiendra toujours sans relâche pour faire comprendre que, dans le domaine des arts, notre vanité s'illusionne sur la gravité des dangers que nous courons, oui, toujours le président des Arts décoratifs avait pour lui l'appui de ce grand cœur qui, — nous disait M. Proust lui-même, « plaçait l'honneur de son pays tellement au-dessus de nos mesquines querelles, que je ne suis pas bien sûr qu'il en ait jamais mesuré la misère ».

Tel a été, au point de vue spécial de l'Art, l'homme que la France a perdu. Tel peuvent le dépeindre ceux qui l'ont intimement pratiqué et connu. En art comme en politique, il a toujours eu le culte de la patrie, le rêve de revanches nationales. Et maintenant que la mort a arraché son œuvre, sinon sa mémoire, aux injustices des polémiques, le mot qu'il disait de lui-même restera, — au point de vue de l'art comme aux autres, — l'arrêt de l'histoire : il ne fut pas *trop Français,* mais il fut Français, profondément Français, Français jusqu'aux moelles, uniquement Français, à l'heure où tant de Français ne le sont plus.

JULES CLARETIE.



DÉCOUVERTE

DES

MOMIES ROYALES DE THÈBES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II.

DESCRIPTION ET ANALYSE.



Dès que ce fret de rois parvint en sûreté dans le jardin du musée de Boulaq et devant la tombe de Mariette, avec les milliers d'objets qui subsistaient de leur mobilier funéraire, tout fut soumis à un second examen plus complet par M. Eug. Lefébure, directeur de la Mission archéologique française, assisté de MM. Bouriant et Loret, membres de cette mission pour la section d'égyptologie. A son retour de France, M. Maspero les examina à son tour avec une attention minutieuse, et son expérience, sa défiance même, ne purent que ratifier la présence des noms célèbres dont on lui avait envoyé copie et dont quelques-uns lui avaient paru douteux. Faute de place, on rangea provisoirement les momies, par ordre d'ancienneté et de parenté, sur le dallage de la salle de l'Est, à droite de la salle centrale. Pendant tout l'hiver elles ont attiré des milliers de visiteurs, des harems complets, des nuées de fellahs et aussi le khédive, en cette fois le premier visiteur de la dynastie régnante.

Les plus sceptiques, les plus méprisants des choses passées *qui ne*

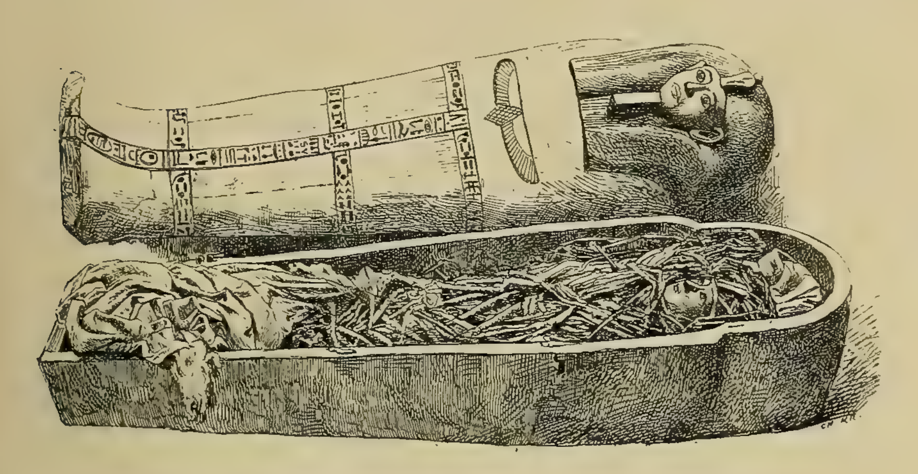
1. Voir *Gazette*, 2e période, t. XXVII, p. 54.

servent à rien (et il y en eut d'illustres et de haut placés), furent émus sans l'avouer, à la vue de ces familles princières qui s'échelonnent entre le XVIIIe et le XIe siècle avant notre ère. C'est peu de chose en comparaison du roi *Méri-en-Ra* trouvé à Memphis en 1881, et qui est vieux de cinq à six mille ans; mais, en revanche, on a devant les yeux quelques-uns de ceux qui mirent fin aux luttes homériques de l'expulsion des Hyksos ou qui guerroyaient dans la Terre promise tandis que les Hébreux travaillaient pour eux, courbés sous le fouet égyptien; il en est qui ont pu voir Moïse adolescent, et tous construisirent ou continuèrent ces temples colossaux marquant le plus haut point de la splendeur égyptienne : Abydos, Karnak, Louqsor, Gournah, Ramesséum, Ibsamboul.

Aux personnes qui demandent encore « s'il est bien vrai qu'on ait trouvé la clef des hiéroglyphes » et qui douteraient de l'authenticité des momies royales, on peut répondre que depuis soixante ans la science a marché d'un tel pas et avec un tel accord dans tous les pays que, grâce aux papyrus et aux inscriptions de l'Égypte, on connaît mieux certains côtés de son histoire et de ses mœurs que ceux de la Gaule carlovingienne. Enfin, pour démontrer la question d'authenticité, il n'est pas inutile, en passant, de prendre encore une comparaison. Chacun sait que le blason, ou étude des armoiries, forme une science positive qui est de première nécessité pour la connaissance de l'histoire et de l'archéologie européennes. Un héraldiste découvrant un blason sur une ruine sans inscription, peut souvent reconnaître les titres, les alliances, le nom du fondateur, et encore la date de l'édifice. Chaque roi d'Égypte avait en quelque sorte ses armoiries personnelles, qu'il ne transmettait pas à ses héritiers et que jamais successeur ne reprit, au moins en entier. Ce blason n'est autre chose que le groupe des signes hiéroglyphiques composant les nom et prénoms du pharaon et que seul, parmi les mortels, il avait le droit d'inscrire dans ces cadres formés d'un trait elliptique portant sur un trait horizontal, auxquels Champollion a imposé le terme architectonique de *cartouche*. Un cartouche égyptien est donc forcément le nom d'un dieu, d'un roi ou d'une reine, et un égyptologue le reconnaît, le lit aussi aisément qu'un héraldiste blasonne une armoirie. L'avantage est même pour l'égyptologue, car, si les combinaisons des armoiries sont infinies, le nombre des cartouches est forcément limité comme celui des rois et des dieux. Joignons à cette prérogative un insigne également spécial aux dieux et aux rois : l'*uraeus*, c'est-à-dire la vipère (ou mieux le serpent *naja*) ciselé sur le devant de la coiffure. Les pharaons, à titre de dieux, avaient emprunté aux immortels cet emblème qui exprimait le pouvoir de donner une mort instantanée, comme celle qu'on attribuait à la morsure de ce

serpent. En un mot, les rois portaient au front leur droit de vie et de mort, signe de la puissance absolue[1].

Or tous ceux de nos cercueils que nous désignerons comme appartenant à des rois portent non seulement l'*uraeus* mais encore les cartouches royaux et personnels, précédés des titres suprêmes qui les accompagnent toujours et des prières faites à leur intention. Ceci n'est pas tout : « Plusieurs des cercueils et des momies, dit le rapport de M. Maspero, portent inscrits à l'encre, de la main des scribes contemporains, la date, les circonstances, parfois la raison de leur transfert d'une sépulture dans



MOMIE D'AMÉNOPHIS Ier, PORTANT UN MASQUE DE BOIS PEINT ET DES GUIRLANDES DE FLEURS.

une autre. Ce sont de véritables procès-verbaux dont le témoignage est irrécusable en la matière. »

Maintenant, commençons notre revue par le groupe le plus ancien de ces momies royales dont aucune n'a été ouverte encore. La première en date est celle de *Soqnounri* (nom que plusieurs égyptologues lisent ou lisaient *Raskenen* ou *Skenenra*) ; c'est l'un des princes guerriers de la XVIIe dynastie, qui menèrent si vigoureusement la guerre contre les derniers rois pasteurs ou Hyksos et dont parlent les papyrus de ce temps.

1. La vignette placée en lettre, au chapitre II, et qui est dessinée à la plume par M. Maspero, est le cartouche-*prénom* du pharaon Thoutmès III, le plus célèbre de tous, et dont la momie fait partie de la trouvaille. On le lit, en commençant par le haut, par le disque : *Ra-men-Kheper*, c'est-à-dire « Soleil affermi par renaïssance », ou plus librement : « Soleil éternel par renaissance quotidienne ». Les signes placés au-dessus du cartouche, le roseau, l'abeille, etc., forment le titre sacramentel de *Souten-Khab*, c'est-à-dire : *Le roi du midi et du nord.*

A côté de lui est le corps de son descendant Ahmès Ier (XVIIIe dynastie) qui, vers 1700 av. J.-C., acheva la délivrance de l'Égypte, lui rendit son autonomie et ouvrit l'ère brillante du nouvel empire.

De ces succès contre les envahisseurs qui arrêtaient son expansion vers le nord, l'Égypte tira le sentiment de sa force et conserva le goût des conquêtes lointaines que soutinrent tous les rois qui composent notre premier groupe. Nous donnons le dessin de la momie d'Aménophis Ier, successeur d'Ahmès, qui recula ses frontières du sud jusqu'à la quatrième cataracte du Nil et paraît avoir survécu dans la mémoire du peuple comme une sorte de saint Louis dont les campagnes auraient été fructueuses.

Les bandelettes et la toile qui cachent les traits du conquérant sont recouvertes d'un masque en bois peint, d'une expression suave et souriante comme le visage d'une jeune fille et qu'animent de grands yeux d'émail. Quant au corps qui est couché dans sa gaine, il disparaît sous des chaînes de fleurs si bien conservées qu'on les croirait séchées depuis un mois à peine. Leurs formes et leurs couleurs n'ont pas souffert, et on peut dire que le temps n'a pas agi sur elles. J'assistai à la première visite que leur fit le célèbre naturaliste Schweinfurth : il était dans l'enthousiasme devant cet herbier sans prix, et disait qu'au développement des fleurs on pourrait préciser la saison où elles ont été cueillies. De quelques-unes des fleurs trouvées sur Aménophis et sur d'autres rois, le docteur Schweinfurth a composé un admirable herbier pour le musée de Boulaq. Dans onze cadres disposés avec autant de goût que de science, il a enfermé sous verre des fragments de guirlandes, il a classé des échantillons antiques en les juxtaposant à des exemplaires modernes qui permettent la comparaison sans que l'œil d'un profane y voie guère de différence.

Les guirlandes sont formées de pétales et de cépales de fleurs pincées dans une feuille du saule égyptien (*Salix Safsaf*) pliée sur elle-même et absolument semblable à celle du saule moderne. Quelquefois, cette agrafe est faite de la feuille du *Mimusops Kummel*, dans lequel le docteur Schweinfurth croit reconnaître le *Persea*, l'arbre de vie consacré à la déesse Hathor et qu'on ne trouve plus de nos jours qu'en Abyssinie. Ces *pincées* sont juxtaposées et assujetties par un point de couture en chaînette du fil que l'on tirait de la nervure des feuilles de palmier. L'aspect de la guirlande est celui d'un ruban dentelé en scie du côté des pétales de fleurs. Ces fleurs sont l'*Alcea ficifolia*, l'*Acacia nilotica* avec ses fruits, le *Nymphæa cærulea*, le *Nymphæa lotus* ou lotus antique, dont on a aussi trouvé de beaux échantillons avec tiges et fleurs complètes ; le *Delphinium orientale* ou dauphinelle d'un violet éclatant, et pareille à celles qu'on trouve en Algérie, en Phrygie, en Silicie, en

Syrie, mais que les botanistes n'ont pas encore rencontrée en Égypte, à moins qu'elle n'y soit cultivée dans quelques anciens jardins arabes comme elle l'était aux temps pharaoniques. Viennent enfin le *Sesbania ægyptiaca*, le *Carthamus tinctorius*, qui servait à teindre les bandelettes et les toiles de momies et dont le rose vif ne pâlit pas à côté du carthame moderne.

Sur une autre momie (celle du prêtre Nibsoni), on a trouvé un lichen : le *Parmelia furfuracea*, plante qui provient de l'archipel grec et se vend au bazar des droguistes du Caire sous le nom de *Chéba*. Toutes ces plantes, sauf le *Nymphæa*, dit le docteur Schweinfurth, n'avaient pas encore été constatées dans la flore antique des tombeaux. Il pense qu'ayant été ainsi choisies pour plusieurs sépultures royales, elles ont dû tenir une place importante dans cette symbolique des fleurs et des fruits qui, de tout temps, a été comme une sorte d'intermédiaire mystique entre les dieux et les hommes ; malheureusement, on n'en connaît pas la clef et les naturalistes antiques ne nous éclairent pas sur ce point [1].

Il n'y a que la Thébaïde, avec son atmosphère d'une sécheresse absolue, qui puisse donner de pareilles surprises. Les plus anciens herbiers ne dataient que de trois siècles à peine, et voici que tout à coup l'Égypte en fournit un qui compte 3,000 ans de plus et se signale par une variété perdue de la pastèque ! Ces exemples de conservation indéfinie ne sont pas rares. Mariette bey racontait que dans la tombe encore intacte et murée d'un des taureaux Apis où il pénétra le premier en mars 1852, il reconnut sur le sable du caveau la marque d'un pied nu : c'était la trace du dernier ouvrier ou prêtre qui, près de 3,500 ans auparavant, avait enfermé le dieu dans sa tombe. On sait le parti que Théophile Gautier a tiré de ce fait dans le beau prologue de son *Roman de la momie*.

Parmi les fleurs d'Aménophis s'est trouvée une momie de guêpes, une de ces grandes guêpes dont les descendants redoutables ne font trêve qu'à la cessation des chaleurs de novembre. L'insecte, qui se laissa enfermer avec le roi pour avoir fourragé trop longtemps dans son linceul de fleurs fraîches, est un peu roussi par les émanations des baumes qui l'ont momifié ; mais ses pattes, ses ailes encore diaphanes, semblent prêtes à continuer leur mouvement.

On a le cercueil du successeur d'Aménophis Ier, Thoutmès Ier, qui commença les grandes conquêtes en Syrie, mais dont le corps ne s'est pas retrouvé : en son lieu et place était couché ce même roi *Pinotem II* qui a

1. Le *Bulletin de l'Institut égyptien* publiera bientôt un long et intéressant mémoire du Dr Schweinfurth sur ces fleurs antiques.

mis sur la trace de la découverte et dont la figure véritable est reproduite plus haut d'après sa momie. Comment se fait-il que ce cercueil ait été usurpé par un successeur distant de trois dynasties et d'au moins 400 ans? Cette anomalie étrange s'expliquera d'elle-même un peu plus loin.

Entre les règnes de ses deux successeurs Thoutmès II et Thoutmès III dont on a les corps, se place celui de leur sœur, la reine ou régente Hatasou, qui fut un des plus glorieux au point de vue des conquêtes et de la splendeur des monuments. Les ruines immenses de son temple funéraire couvrent le fond de la vallée de Deïr-el-Bahari, site imposant dont nous donnions le dessin (p. 57) et que M. Brune a essayé de restituer[1]. Au moyen âge, des moines coptes, c'est-à-dire chrétiens, se retranchèrent dans ces ruines comme ils le firent dans toutes; leur couvent, dont on voit encore le clocher, prit alors le nom de Deïr-el-Bahari, *couvent aux marins,* à cause des représentations de navires et de soldats antiques dont les murs du temple sont décorés avec un art charmant, et qui forment le récit en action d'une expédition pacifique envoyée par Hatasou dans les parages de l'île Socotora et du cap Guardafui.

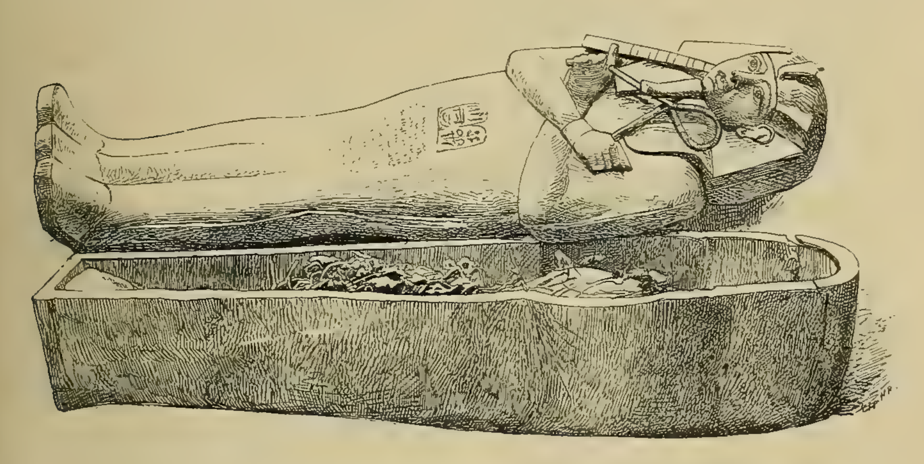
On n'a pas retrouvé auprès de ses deux frères le corps de la grande reine qui, selon l'usage officiel et immémorial, devint successivement leur épouse, coutume qui avait pour but l'intégrité du sang royal et divin par conséquent, en même temps que le maintien de ses prérogatives; mais la trouvaille a donné un coffret d'ébène et d'ivoire au nom d'Hatasou et renfermant un foie humain momifié qui fut sans doute le viscère irascible de la Sémiramis égyptienne.

« Ce n'est pas sans raison, dit M. Maspero, qu'on a donné à Thoutmès III le nom de Grand. Sans cesse en marche d'une extrémité de son empire à l'autre, une année sous les murs de Ninive et l'année d'après au fond de l'Éthiopie, il rendit à ses successeurs le monde égyptien plus large qu'il ne l'avait reçu et tel qu'il ne fut jamais après lui. » La momie du grand roi ne mesure que 1m,60 et est une des plus endommagées. On la trouva démaillotée, avariée, brisée en trois morceaux, que, pour tenir réunis, on avait liés dans les temps antiques à trois petites rames ou pagaies longues d'environ un mètre et qu'accompagnait un bouquet de joncs peut-être symboliques. Le visage du roi, dont les statues et les sphinx nous font connaître la physionomie vive, les traits fermes et nobles, est devenu méconnaissable. Les chairs se décomposent, mais sa main droite, encore intacte, est d'une petitesse et d'une élégance remar-

1. *Deïr-el-Bahari.* Documents topographiques, historiques et ethnographiques recueillis dans ce temple pendant les fouilles exécutées par Aug. Mariette. Leipzig, Hinrichs. Texte in-4° et pl. in-folio.

quables. Les linges qui enveloppent le corps sont d'une finesse et d'une transparence qu'on ne pourrait surpasser, et on peut les tenir pour un échantillon de ces costumes diaphanes dont les fresques égyptiennes donnent la charmante représentation. L'hypogée, le tombeau souterrain de Thoutmès III, n'est pas connu.

Auprès des héros de cette illustre XVIIIe dynastie, dont la trouvaille ne donne guère que la première moitié, gisait le corps de celui qu'on peut appeler le second et vrai fondateur de la XIXe, aussi célèbre que la précédente. Séti Ier fut une sorte de roi David qui eut pour fils et successeur Ramsès II, le grand Sésostris. A Abydos, la ville sainte d'Osiris, la Jéru-



CERCUEIL, MOMIE ET GUIRLANDES DE RAMSÈS II (SÉSOSTRIS).

salem des anciens Égyptiens, on peut voir le temple presque intact de Séti, monument exhumé en entier par Mariette, orné de bas-reliefs d'une élégance et d'un modelé admirables, que rehaussent des couleurs encore vives. Le portrait du roi s'y trouve à chaque pas sous des traits bien identiques entre eux et accusant un type concentré d'Israélite portugais ou hollandais. Un jour il sera curieux de comparer les traits de la momie à ceux du portrait si connu et tant de fois répété. C'est encore Séti Ier qui a construit le temple de *Gournah,* dont nous avons donné une vue (p. 52) et que le célèbre égyptologue Ebers a si bien décrit sous le nom de *maison de Séti,* dans son roman égyptien de *Ouarda* [1].

Enfin, tous les voyageurs connaissent le tombeau de Séti Ier, le plus grand, le plus complet et le plus beau des hypogées découverts à Thèbes,

1. *Ouarda,* roman de l'antique Égypte, tiré des papyrus de Thèbes. Traduction française. Paris, Didot, 1882. 2 vol. in-12.

mais qui tous les jours est détérioré par d'ignorants et déplorables touristes, avides de mutiler et jaloux d'inscrire leurs noms obscurs au travers de ces bas-reliefs, de ces textes innombrables et encore mal connus où sont renfermées les croyances de l'antique Égypte sur la vie d'outre-tombe. Puis, pour couronner leur œuvre sacrilège, ils accusent des dégâts de leurs devanciers, ces mêmes savants qui usent leur vie à découvrir, à étudier, à défendre et à conserver les monuments!

Nous arrivons au roi dont la présence a causé le plus de sensation : c'est le fils de Séti, Ramsès II, que les légendes grecques appellent Sésostris. Il eut au moins 170 enfants bien comptés et régna 67 années sur lesquelles il en donna 46 d'une paix durable. Ce fut une sorte de Salomon ou de Louis XIV qui de sa gloire couvrit tellement l'empire, que son nom se retrouve partout, même sur les édifices qu'il n'a pas construits et sur les statues qui ne sont pas les siennes. Ce règne, le plus long de ceux dont on soit certain, donne à penser que c'est celui pendant lequel Moïse, compromis et fugitif, n'osait revenir sur les rives du Nil; mais il n'en existe aucun témoignage. La Bible, il est vrai, dit que les Hébreux murmuraient en construisant pour Pharaon les villes de *Ramsès* et de *Pi-Toum* (la demeure du dieu Toum, *Tell-el-Kebyr*), mais les textes égyptiens ne parlent pas de l'Exode. Ceux du règne de Ramsès II mentionnent seulement des esclaves publics désignés sous le nom d'*Apériou*, que plusieurs savants assimilent à celui d'*Hibérim*, fils d'Héber, Hébreux. Le cercueil de Sésostris, en bois non peint et inachevé, a reçu la forme consacrée d'Osiris tenant dans les mains ses insignes divins : le fouet qui incite et le crochet qui retient et modère. Les yeux sont émaillés, les traits rehaussés de noir. Ce monument est très beau, très intéressant, mais il n'est pas, malheureusement, de l'époque de Ramsès II, dont il ne rappelle en rien les traits si connus par les statues et les bas-reliefs. Selon l'habitude des Égyptiens, qui avaient une tendance à amener toutes les effigies à la ressemblance du roi régnant, le masque de cette gaine est probablement le portrait du roi qui régnait à l'époque où la momie de Sésostris fut réparée et dotée de ce cercueil neuf. Le style du monument et l'orthographe des inscriptions nous reportent à la XX[e] dynastie, postérieure d'environ deux siècles à la XIX[e] et à Ramsès II. Comme les cartouches royaux inscrits sur le devant de la caisse pouvaient donner lieu à confusion entre Ramsès II et Ramsès XII (de la XX[e]), M. Maspero se décida à enlever une partie des bandages de la momie qui paraissaient être assez mal attachés; alors il rencontra le maillot primitif portant sur la poitrine une inscription qui ne laisse subsister aucun doute sur l'identité de Ramsès II, dont le corps mesure 1[m],80.

Tels sont les sarcophages royaux du groupe le plus ancien auxquels étaient mêlés des momies de reines, de princes, de fonctionnaires royaux et de riches particuliers.

Le second groupe, moins ancien de plusieurs siècles, a un caractère tout différent, et il n'est aucun visiteur qui ne l'ait remarqué à simple vue. Dans le premier, les caisses sont toutes endommagées, réparées grossièrement, renouvelées ou empruntées à d'autres momies avec le



VASES A LIBATION EN BRONZE DE LA PRINCESSE ISIMKHEB.

nom du nouveau possesseur en surcharge. L'ornementation des gaines est fort simple et la dorure dont plusieurs étaient revêtues des pieds à la tête a été remplacée par une couche de couleur blanche, jaune ou noire. Dans la cachette, ces cercueils entassés avec une confusion indescriptible et comme jetés à la hâte, occupaient toute cette cavité du corridor, qui ne devait être à l'origine qu'un vestibule ou lieu de passage. Avec eux, peu ou point d'objets funéraires.

Les momies du second groupe occupaient la cavité même de la chambre, bien rangées et s'y trouvant comme chez elles. Sauf quelques usurpations de cercueils plus anciens, sauf quelques larcins et avaries causés en partie par les Arabes, les coffres sont en bon état et n'ont pas

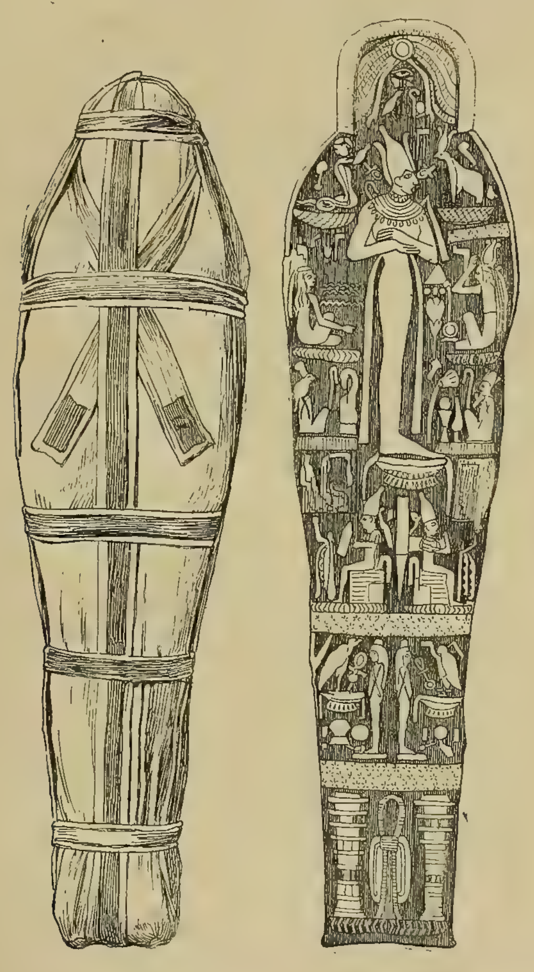
subi de transformations. Les cercueils se composent de trois gaines emboîtées les unes dans les autres et atteignent par là ce poids énorme qui rendit leur sauvetage si difficile et si pénible. Comme les personnes vivantes de tous les temps, les momies ont souvent changé de modes, et celles-là ont abandonné la tenue à la fois simple et riche de leurs ancêtres pour se couvrir de ce bariolage, de ces surcharges presque outrées qui constituent la décadence du costume *momifique*. Enfin ce ne sont plus des rois guerriers, illustres et puissants, mais des rois-prêtres dont les mains débiles ont laissé morceler l'héritage des vieux pharaons.

La trouvaille de Deïr-el-Bahari a donc immédiatement soulevé bien des problèmes historiques : le premier était de s'expliquer comment il peut se faire que tant de rois célèbres aient été conservés, tandis que les sarcophages en granit de leurs hypogées magnifiques ont été déjà brisés dans l'antiquité ou au moyen âge. Pourquoi se sont-ils retrouvés pêle-mêle et en fugitifs chez des successeurs beaucoup moins anciens qu'eux et très inférieurs ? Pourquoi ces derniers, qui sont tous du lignage du pontife-roi *Her-Hor*, sont-ils enterrés ensemble et non séparément, selon la coutume immémoriale des grands d'Égypte ? Enfin, pourquoi des traces de troubles et de violence, trocs de cercueils, dégâts, transferts, désordre, confusion ?

L'histoire d'Égypte est déjà assez connue pour expliquer ce fait, que viennent encore éclairer différents papyrus de Thèbes conservés dans nos musées, principalement les papyrus Abbott et Amhurst de Londres.

Près de treize siècles avant notre ère, vers le temps de la guerre de Troie et peut-être de l'Exode (selon l'opinion de quelques-uns), l'Égypte commençait déjà à tomber en décadence. Épuisé par des siècles de guerres lointaines, d'impôts et de corvées, le peuple voulait la paix à tout prix, les grands demandaient repos et jouissances, et ainsi l'on perdait ces possessions de Syrie, d'où Thèbes, l'immense capitale, tirait ses meilleures ressources. Peu de temps après Sésostris, au commencement de la vingtième dynastie, l'anarchie était complète, l'indépendance personnelle et la guerre civile régnaient partout : chaque gouverneur de province était potentat. L'énergique Ramsès III, en montant sur le trône, eut à déjouer et à punir une vaste conspiration de palais dans laquelle trempaient tous les dignitaires et femmes de cour. Le génie, la valeur et l'activité de ce pharaon, le créateur de Médineh-Tabou, purent retarder la décadence et le morcellement de l'empire ; mais sous ses faibles successeurs, les Ramessides, tout retomba dans le désordre. Ainsi qu'il devait en arriver à Rome quinze ou seize siècles après, le territoire de Thèbes se trouva insuffisant pour entretenir le luxe de ses rois, de ses prêtres, de ses grands

seigneurs et, privée de ses colonies, de ses provinces du nord et du sud, la métropole sentit la gêne et la famine. Une vaste affiliation de voleurs, souvent haut placés, se mit à exploiter d'abord les nécropoles les plus anciennes et les plus accessibles, pour en tirer les richesses enfouies des



MOMIE ET INTÉRIEUR DU CERCUEIL DE LA PRINCESSE ISIMKHEB.

rois et des personnages opulents, tous couverts de pesants bijoux d'or et de pierreries. On peut s'en faire une idée par les bijoux de la reine Aah-Hotep, trouvés en ces lieux même et exposés à Paris en 1867[1].

1. Ces tombes sont creusées dans le flanc et au pied des montagnes de l'Ouest, au lieu dit *Drah abou'l Neggah*. Voir l'en-tête du chapitre Ier. L'entrée de *Bab-el-Molouk*, la vallée écartée des grands hypogées royaux, se trouve au fond, à l'extrême droite.

La nombreuse administration des tombeaux s'émut et en appela au pharaon Ramsès IX; il y eut des enquêtes, des poursuites, des condamnations ; on coupa des nez, des oreilles et même quelques têtes, mais il est constant que l'on en gracia bien davantage, car la mollesse du temps portait à la complaisance, à la tendresse même pour la criminalité, et la mettait à la mode. Il y eut ainsi bien des complices parmi les intéressés ou timides gardiens des lois et de la sécurité publique [1].

Extrayons des ouvrages cités la traduction d'un passage curieux, qui montre comment procédaient les voleurs de tombeaux ; c'est la sténographie du scribe qui écrivait sous la dictée d'un des accusés, des aveux peut-être arrachés par la torture. Il s'agit ici du tombeau du roi *Sebek-em-saf* et de la reine *Noubkhas* de la douzième dynastie (env. 2,500 ans av. J.-C.), qui était resté intact ou entretenu jusque sous Ramsès IX, c'est-à-dire vers 1200.

« Le sépulcre était entouré de maçonnerie, dit le criminel, et couvert de pierres qui formaient le toit. Nous le démolîmes et trouvâmes le roi et la reine qui y reposaient. Nous ouvrîmes les cercueils du roi Sebek-em-saf et de sa femme Noubkhas, ainsi que les coffres funéraires dans lesquels ils étaient. Nous trouvâmes la momie auguste du roi et, à côté d'elle, son sabre, ainsi qu'un nombre considérable de talismans et de fournitures en or à son cou. La tête était recouverte d'or, et toute la momie parsemée d'or et d'argent en dedans et en dehors, et incrustées de toutes sortes de pierres. Nous prîmes l'or que nous trouvâmes sur la momie, ainsi que les talismans et les garnitures du cou et l'or des cercueils. Nous prîmes également tout ce que nous trouvâmes sur la royale épouse, puis nous brulâmes leurs coffres funéraires et nous volâmes leur mobilier, qui consistait en vases d'or, d'argent et de bronze, et nous nous le partageâmes en huit parts. »

Le mal ne fit que s'accroître, mais il ne semble pas qu'avant Ramsès XI les dévastateurs aient attaqué les tombeaux de la vallée de *Bab-el-Molouk*, puisque Ramsès IX et Ramsès X purent encore y faire creuser leurs hypogées auprès de ceux des fondateurs de la dix-neuvième dynastie, Ramsès Ier, Séti Ier, Ramsès II, dont nous avons décrit les restes.

Les derniers Ramessides, qu'on peut comparer aux *rois fainéants*, laissèrent usurper le pouvoir royal par les grands prêtres d'Ammon qui, sous la XVIIIe et la XIXe dynastie, avaient déjà cherché à s'en emparer. Entourés de plus de scribes que de guerriers, ces pontifes laissèrent l'Égypte se fractionner, sans avoir la force de ranimer la nation, de s'op-

1. Voir, sur cette intéressante question : Chabas, *Vols dans les sépultures royales. Revue archéologique*, t. XVI. — *Une spoliation des hypogées de Thèbes*, au XIe siècle. *Mélanges égyptolog.*, t. Ier, 1870. — *Violations de tombes royales. Ibid.*, t. II. — Maspero, *Une enquête judiciaire à Thèbes. — Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. VII, 1871.

poser à ses révoltes et de remédier à ses détresses. Des corporations d'ouvriers affamés en venaient aux outrages à la personne du pontife-roi qui, ne pouvant résister, laissait régner le brigandage, la licence, l'anarchie aux portes mêmes de la cité des temples, retranchée derrière ses remparts comme une vraie citadelle. C'est alors sans doute que furent violés et pillés les grands hypogées de la vallée de Bab-el-Molouk et que les prêtres en enlevèrent les corps des rois afin de les sauver.

Pour s'expliquer maintenant l'importance que les grands prêtres attachaient au sauvetage de ces dépouilles royales et les soins qu'ils en prirent, il faut se rappeler que dans les croyances égyptiennes les pha-



PETITS GOBELETS EN PATE DE VERRE BLEU ET MARBRÉE, OU STRIÉE DE PLUSIEURS COULEURS.

(Princesse Nesikhonsou)

raons étaient littéralement des dieux, des idoles humaines et que leurs corps devenaient *reliques* et sans doute *palladium* pour les gens bien pensants; qu'enfin, pour tous les hommes, la religion n'admettait pas que l'âme désincarnée pût vivre pleinement dans l'autre monde, si le corps qu'elle avait eu pendant sa vie terrestre venait à disparaître complètement. De là, l'usage de la momification : de là, pour les rois, ces précautions gigantesques, ces citadelles presque imprenables qu'on appelle hypogées et pyramides. Selon l'explication si neuve et si pénétrante donnée par M. Maspero dans ses *Études égyptiennes*, en Égypte on mourait comme on se marie : ou plutôt on ne mourait pas, on croyait seulement changer de condition. Et, pour cette condition nouvelle, il fallait à l'ombre errante, au *double* dont le tombeau devenait le refuge, il fallait l'ombre aussi des nécessités et des occupations de la vie. De là, ces scènes terrestres représentées sur les murs, ces offrandes de repas périodiques constituant des services à perpétuité très onéreux; enfin ce mobilier funéraire et ces innombrables figurines qui représentaient les serviteurs du défunt. Avec le temps, ces croyances, qui remontaient aux âges préhistoriques, commencèrent à s'émousser, à devenir vagues, mais les

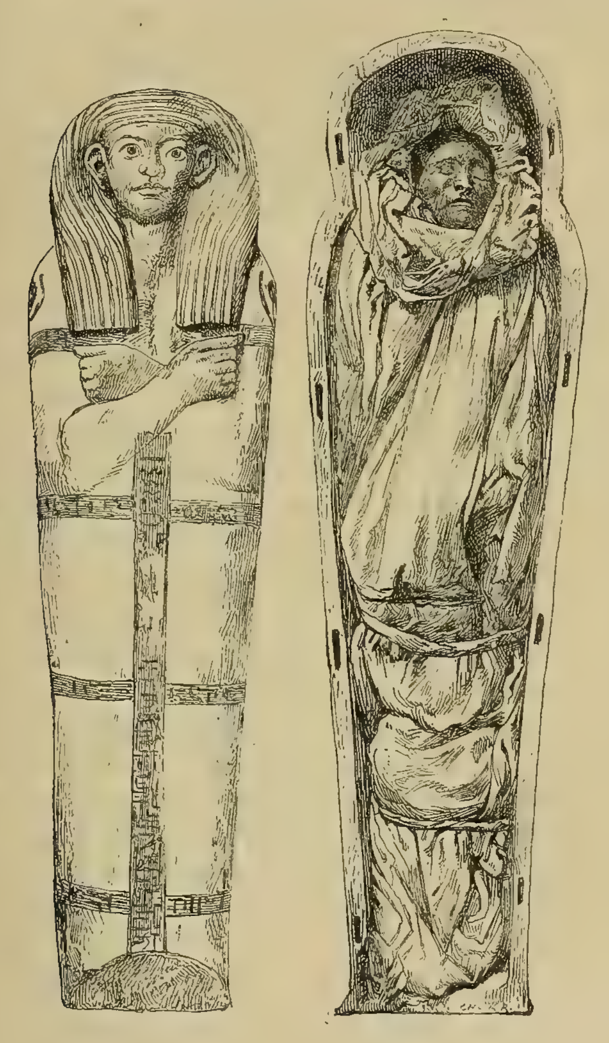
coutumes résistèrent et souvent même le luxe de la vanité les développa.

Conservateurs-nés de croyances religieuses qui avaient maintenu la société mais qui commençaient à pâlir, usurpateurs cherchant des titres à la légitimité, les pontifes-rois s'emparèrent des reliques de leurs illustres prédécesseurs, d'abord pour les sauver, peut-être au besoin pour s'en faire des ancêtres. On peut se demander enfin si les derniers Ramessides, dépourvus de ressources, n'avaient pas engagé ce dépôt sacré entre les opulentes mains de prêtres et de prêteurs, auquel cas, ces derniers seraient devenus rois de droit en même temps que de fait, pour se traîner plus tard, eux aussi, dans la gêne et l'adversité.

Le tombeau de Séti Ier servit plusieurs fois d'asile aux corps de son père et de son fils Sésostris qui n'étaient plus en sûreté chez eux. Comme le fait remarquer Miss Amelia B. Edwards, la porte de cet hypogée qui est très basse et le corridor d'entrée qui descend par une pente rapide dans le pied de la falaise, furent trouvés intacts et inviolés par Belzoni en 1818. Murée, cachée sous des éboulements, cette porte avait échappé aux perquisitions des profanateurs. Cependant Belzoni trouva le couvercle du sarcophage arraché et brisé et la cuve dépourvue de momie royale. Avait-elle donc été retirée par une sortie secrète et cette issue serait-elle le corridor qui part de la chambre mortuaire pour descendre plus avant dans le sein de la montagne, mais que des éboulements ont interrompu ? Il est probable que cet hypogée cessa de servir de cachette, d'entrepôt et d'atelier de réparation dès que son secret ne fut plus gardé.

Après chaque inspection des momies on réparait celles qui avaient souffert, on peignait les caisses dont la dorure avait été grattée, on les pourvoyait de nouveaux linceuls et de guirlandes fraîches ; surtout, on les changeait de place dès que la dernière occupée n'était plus assez sûre, car on peut se demander si les rois morts ou vifs n'avaient pas dès lors contre eux bien des traîtres et des fanatiques de destruction. Aménophis, comme Séti, donna l'hospitalité à des prédécesseurs et à des successeurs, pour errer ensuite avec eux de tombe en tombe et trouver enfin un asile inviolable dans le puits de Deïr-el-Bahari, sépulcre que le pontife usurpateur Her-Hor avait fait creuser pour lui-même, mais où, contre l'usage, toute sa lignée royale vint s'entasser pour avoir moins de dépenses à faire, de tombes à garder et de risques à courir. Cet étroit et grossier caveau, où six générations de rois s'enferment avec leurs familles, mis en regard de ces splendides et gigantesques hypogées qui, comme les pyramides, ne renferment qu'un pharaon, voilà le rapport de l'Égypte caduque à l'Égypte brillante de Ramsès II ; tels sont les indices que laissent à l'histoire trois siècles de faiblesse et d'anarchie.

L'histoire de ces temps malheureux est écrite sur toutes ces momies : ces procès-verbaux de transfert, ce délabrement, ces trocs de cercueils, ces absences de rois qui manquent à leur dynastie; puis, chez les derniers, ces coffres qu'on usurpe par pauvreté et ces masques de momie qu'on



MOMIE DÉMAILLOTÉE ET CERCUEIL DU PRÊTRE NIBSONI.

dore au cuivre par économie, montrent combien les lois, la hiérarchie, le respect des choses les plus vénérées étaient méprisés et oubliés. Il ne faut pas s'étonner si l'unité du pays se rompit et si chaque province se mit en guerre contre sa voisine.

Quant aux bijoux, aux riches mobiliers funéraires des vieux pharaons,

ils se perdirent par les voyages, par les vols d'autrefois, et certainement par les déprédations des frères Abd-er-Rassoul, qui en ont enlevé d'abord les choses portatives et plusieurs masques de gaines, détachés grossièrement à coups de hache. Quelques années encore et tout disparaissait en fragments éparpillés, pour ne laisser que des notions éparses et vagues. Si depuis dix ans cette perte n'est pas consommée, il faut en savoir gré à la prudence des Arabes qui se sentaient surveillés, et ne savaient comment se défaire de tant de grosses pièces; à leur avidité enfin, qui les pousse à demander des prix exorbitants, puis au discrédit qui s'est attaché à leur commerce depuis qu'on connaît les habiles contrefaçons dont ils inondent le marché en les faisant vendre par tous les fellahs qu'on rencontre sur le chemin des ruines.

Malgré tout, le mobilier funéraire des derniers arrivés et surtout de la princesse Isimkheb était encore assez complet. On y trouva de beaux papyrus manuscrits, d'innombrables figurines bleues, et bon nombre de petits gobelets en pâte de verre bleue au nom de la princesse *Nesikhonsou ;* plusieurs vases précieux en pâte de verre multicolore, striée ou marbrée. A Isimkheb appartient ce support en bois chargé de quatre urnes à libation, en bronze, dont le modèle n'était connu que par les bas-reliefs. On tenait ces vases par la partie étroite de leur panse, de manière à projeter en avant l'eau de purification.

A Isimkheb encore, un panier scellé du cachet de son mari et contenant des victuailles momifiées, gigots de gazelle, oies troussées, tête de veau, raisins, dattes, fruits du palmier-doum, etc. Joignons à cela un objet de pompe funèbre dont on n'a pas le pareil : c'est un dais à dessins variés en cuir jaune, bleu pâle, vert et rose et couvert de textes hiéroglyphiques formant des prières et des invocations au nom de la princesse Isimkheb, petite-fille de Pinotem II. Ces signes, découpés à jour, sont remplis par un cuir jaune fixé sur l'envers de la tenture. Le dais a la forme d'une croix grecque dont la croisée couvrait la châsse renfermant le cercueil, tandis que les quatre bras se rabattaient à l'entour. C'est ainsi abritée que la momie, portée sur une barque, dut traverser le Nil et qu'escortée d'une procession de pleureuses, de porteurs d'offrandes, d'amis et de parents en lamentations bruyantes; elle s'achemina lentement jusqu'au pied des montagnes de l'ouest, devant l'ouverture du puits resté invisible jusqu'à nos jours. Les ensevelisseurs, en se retirant, avaient jeté ce dais dans un coin du caveau, comme un objet désormais sans valeur et sans usage. Les couleurs en sont intactes et aucune pièce ne lui manque; mais la plupart, en se désséchant, se sont détachées et il faudra une grosse dépense avec des soins minutieux pour remettre

en bon état cet ouvrage d'un art charmant et d'une valeur inestimable.

A cette princesse appartenait sans doute la momie de gazelle dont la caisse à forme de quadrupède s'est trouvée parmi les rois. A elle aussi, ce singulier approvisionnement de huit ou dix énormes perruques frisées, contenues chacune dans un panier carré porté par quatre pieds, construit en nervures de palmier et feuilles de papyrus, exactement comme les *kafas* en usage chez les fellahs. Il est hors de doute que la princesse, pour se présenter selon son rang devant l'assemblée des dieux, devait emporter dans l'autre monde les atours de grande initiée, de chanteuse d'Ammon, dont elle devait se parer dans les cérémonies officielles des temples de Karnak et de Louqsor et que notre obélisque de Paris doit se rappeler d'avoir vues.

Le chapitre des singularités serait encore long. Une des gaines de ce groupe constitue une œuvre d'art unique jusqu'à ce jour : la caisse est recouverte d'une feuille d'or assez épaisse dans laquelle s'incrustent des ornements et des signes formés de pierres précieuses et de pâtes de verre colorées. Il est tout naturel que ce riche monument ait été fort endommagé par les voleurs antiques ou modernes, mais il est assez complet pour faire juger de sa splendeur primitive et de sa beauté extraordinaire.

Ces voleurs qui, par crainte superstitieuse, n'osaient pas arracher la dorure aux cercueils, là où elle couvre les images des dieux, ne tenaient aucun compte des corps divins qu'ils brisaient ou brûlaient. C'est alors que les inspecteurs constatant leur absence, peut-être sachant trop bien où était le cadavre, en fabriquaient de postiches. Sans cela, l'âme du défunt n'aurait su où aller, et celle du commissaire responsable aurait pu être envoyée chez les morts. C'est ainsi qu'en examinant les momies on fut bien étonné à la vue de deux princesses qui n'étaient faites que d'un bâton entouré de chiffons pelotonnés, modelant des formes humaines et recouverts d'une enveloppe de toile rose correctement ajustée leur donnant l'apparence de personnes véritables. Le tout muni des procès-verbaux d'identité absolument en règle.

On eut une autre surprise ; l'un des cercueils du second groupe annonçait une inexplicable anomalie : la présence de deux reines à la fois, et chacune *épouse principale* du pharaon. Le cercueil ouvert, on y trouva un enfant mort-né avec sa mère. On apprit ainsi qu'en naissant une fille de sang royal pouvait recevoir et garder le titre suprême et officiel qui resterait une fiction ou deviendrait une réalité. Tels étaient alors, dans toutes les cours d'Orient et plus tard à celle des Ptolémées, ces titres purement honorifiques de *parents du roi* et d'*amis du roi*.

Toutes ces épaves de la plus antique civilisation n'ont pas dit leur

dernier mot. On s'est abstenu jusqu'à présent de les interroger à fond, c'est-à-dire de démailloter les corps pour en étudier les caractères et les traits, pour s'assurer qu'ils ne contiennent pas des papyrus et des amulettes précieux. La question est assez embarrassante, car si on les laisse intacts, on ne saura rien de plus. Si on les ouvre, on peut n'y rien trouver; et quelque soin qu'on apporte à l'opération, quelque précaution que l'on prenne ensuite pour les entretenir, rien ne pourra empêcher leur détérioration. Bien que l'on penche vers le parti de l'examen, tous les soins de M. Maspero se sont bornés, pour le moment, à installer avec beaucoup de goût les pharaons dans les nouvelles salles du musée de Boulaq, d'où la révolution soldatesque et populacière a failli les exclure à jamais. L'action rapide des Anglais a sauvé le Caire et Boulaq; à peine entrés dans la ville, des détachements de leurs troupes se sont *précipités* vers le Musée pour le garder; car, en un tel moment de trouble, on pouvait craindre le pillage de ces collections, qu'en temps ordinaire on est obligé de surveiller la nuit comme le jour. Il est certain que des ordres spéciaux avaient été donnés aux soldats anglais et on doit en savoir gré aux pacificateurs de l'Égypte.

Le peu qu'on a vu de nos pharaons ne donne pas une très bonne opinion de la manière dont ils ont été momifiés. Quelques-uns ont été démaillotés en partie, probablement par les Arabes, et nous en avons donné deux portraits dessinés d'après les photographies de M. Em. Brugsch. L'un est la figure du pontife-roi Pinotem II (p. 60), à qui est due la découverte et dont il semble qu'Ebers, dans son roman de *Ouarda*, ait eu l'intuition en traçant du grand prêtre Améni un portrait qui peut passer pour la restitution de celui-ci :

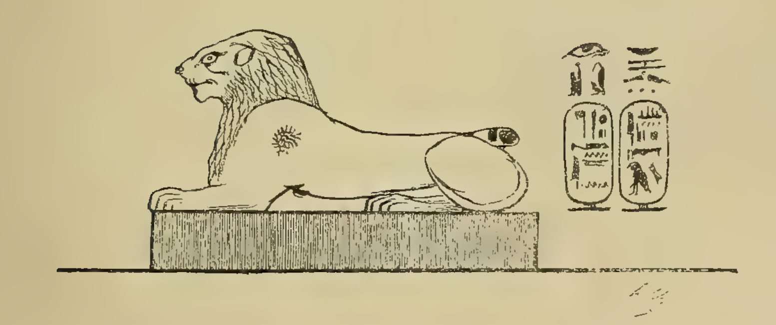
« Sa tête complètement rasée, son front ni trop large ni trop haut, son profil délicat, formaient un ensemble plein de dignité. Sur ses lèvres sèches et étroites perçait un sourire étrange; ses yeux, cachés sous d'épais sourcils, ne brillaient ni par l'éclat ni par le feu, mais grands, clairs, sans passion apparente, habituellement baissés vers la terre, ils se relevaient avec lenteur pour bien voir. »

L'autre figure, que nous avons fait reproduire le mieux possible, est celle du prêtre *Nibsoni*, qu'on trouva le premier à l'entrée du souterrain. Bien qu'on puisse dire que jamais une momie n'est belle, celle-ci fait exception quand on en voit l'original, tant sa physionomie conserve d'expression et même de pensée : c'est celle d'un homme fatigué qui vient de passer sans efforts de la méditation au sommeil, et peut-être du sommeil au repos éternel. Les cheveux sont encore abondants, longs et bouclés; les lèvres entr'ouvertes laissent voir des dents blanches, usées sur

le devant, et dont la beauté est un signe de force, de santé, de jeunesse. Dans ce mortel qui a été admis à partager la tombe des rois, on aimerait à voir un moraliste, un poète égyptien, dans le genre du prêtre Pentaour, décrit avec tant d'élévation par Ebers. Et pourtant, ce n'était peut-être qu'un conseiller complaisant ou un insigne astrologue; mais il nous laisse une fort belle ruine humaine.

Telles sont, décrites à grands traits, les momies royales de Thèbes. Cette découverte reste la plus brillante qui ait été faite, en Égypte, depuis celles du tombeau de Séti I[er], par Belzoni, et des tombes des Apis par Mariette. Il est peu probable qu'on en refasse d'aussi belles en ce genre : il n'y a pas eu deux Thoutmès III ni deux Sésostris, mais on peut croire que d'autres cachettes existent encore, et il faut vivement désirer que leurs trésors scientifiques ne tombent pas entre les mains de profanes frivoles. Ils en priveraient les *honnêtes gens* et, selon la fin de toutes choses en notre temps de fanatismes variés, ils les laisseraient à de fougueux héritiers qui les détruiraient en haine de la monarchie, ou à de dévotes héritières qui les jetteraient au feu par crainte du diable!

ARTHUR RHONÉ.



UNE ÉDITION AVEC VARIANTES

DES BAS-RELIEFS DE BRONZE

DE L'ARMOIRE DE SAINT-PIERRE-AUX-LIENS

AU MUSÉE DU LOUVRE ET AU SOUTH-KENSINGTON MUSEUM



n problème d'histoire ou d'art, abordé de front et attaqué de haute lutte, reste souvent insoluble, en dépit des plus honorables efforts. C'est une forteresse qu'on veut enlever d'assaut et qui résiste à un coup de main sans être pour cela imprenable. Il suffit de la tourner pour qu'elle se rende à discrétion. C'est ainsi que deux bas-reliefs de bronze, œuvres remarquables de la Renaissance italienne, l'un à Paris, au Musée du Louvre, et l'autre à Londres, au South-Kensington Museum, quoiqu'ils fussent assez facilement explicables, sont restés jusqu'à ce jour inexpliqués, parce qu'on s'est borné à les interroger isolément, qu'on n'a voulu tirer d'éclaircissement que d'eux-mêmes et qu'on a désiré tout résoudre trop vite, sur place, et sans enquête préalable.

Présentons d'abord les pièces du procès.

Nous lisons dans la *Notice des sculptures du Moyen Age et de la Renaissance* du Musée du Louvre, sous le nº 11, une excellente et très précise description due à M. Barbet de Jouy : « ÉCOLE FLORENTINE, XVe siècle. — Sujet inconnu. — La scène se passe en une sorte de place circonscrite par des constructions dont l'architecture italienne et le style du XVe siècle déterminent tout au moins l'origine et l'âge du bas-relief. Une maison occupe le côté gauche, et l'on y voit, à une hauteur de premier étage,

deux personnages regardant par une fenêtre la scène animée qui remplit la place ; à droite est une autre maison close, et un pan de muraille crénelée, qui réunit les deux maisons, forme le fond du bas-relief et est orné de médaillons et de trois niches qui contiennent des statues : la niche du milieu est plus grande, plus élevée que les autres, et la statue représentant un adolescent debout et nu, tenant en main la foudre, est plutôt un empereur déifié que le dieu Jupiter ; les deux autres statues sont Castor et Pollux, tous deux nus, debout, tous deux tenant une lance, l'un d'eux une sorte de fleuron qu'on ne distingue pas bien, et l'autre une couronne. Au centre de la place est un autel sur lequel est un vase enflammé, et un homme coiffé d'un bonnet, dont le costume est court et l'aspect vulgaire, présente au-dessus des flammes un serpent inanimé ; cet acte, qui semble commandé par un personnage important, vêtu en patricien et couronné de lauriers, qui est assis vers l'angle gauche sur un siège élevé et richement orné, paraît être la cause de tout le mouvement qu'on remarque à l'entour : ici, c'est un homme qui se tourne vers le magistrat, comme pour applaudir à un ordre ingénieux ; ce sont, en arrière de l'autel, trois sacrificateurs habillés de longues robes ; deux soldats, l'un à droite, l'autre à gauche, l'un vu de face, l'autre de dos et ayant un casque qu'accompagnent de petites ailes ; plusieurs personnages, distribués sur les côtés et dans le fond, ne prenant qu'une assez faible part à l'action, tandis que trois hommes ayant le même costume que celui qui tient le serpent au-dessus des flammes sont représentés agités et le poing fermé, s'éloignant avec vivacité de l'autel où l'on peut croire que leur sort s'est décidé, et l'un d'eux, soulevant le marteau de la porte de droite, est prêt à la frapper du poing. Une inscription gravée au-dessous de la scène en expliquait sans doute le sujet, mais on ne peut plus lire que quelques-unes des lettres. — Bas-relief de bronze : longueur, 0^{m},420 ; hauteur, 0^{m},355. »

J'ajouterai que le savant auteur de la *Description des sculptures du Moyen Age et de la Renaissance*, même après la publication de la seconde édition de son catalogue, n'a jamais cessé de s'intéresser à l'explication de ce curieux monument, dont il avait bien voulu, dès 1874, nous confier l'examen en nous aidant de ses conseils.

La première question qui se posait à l'étude scientifique de ce bas-relief était celle de sa provenance immédiate avant l'entrée au Louvre. J'avoue que c'est la dernière que je sois parvenu à résoudre. De tous les secrets qui compliquaient le problème, c'était le plus difficile à pénétrer, quoiqu'il fût, en réalité, le moins intéressant à connaître. Par amour-propre professionnel, cependant, j'ai dû retarder jusqu'à sa découverte la

publication du présent travail achevé depuis longtemps. L'ignorance de certaines provenances immédiates devient quelquefois une véritable torture morale pour les conservateurs de collections publiques, soucieux de posséder à fond l'histoire des monuments qu'ils ont mission d'expliquer. Après de longues années de mise à l'étude et des dépouillements considérables entrepris dans ce but spécial et demeurés infructueux, je suis arrivé à circonscrire le champ des investigations nécessaires, et je me suis décidé à passer au crible le fonds antique de la collection Durand. C'est là que gisait le lièvre. On lit, en effet, dans l'inventaire manuscrit de la collection Durand, acquise en 1824 par le Louvre, partie des bronzes « étrusques et gaulois », sous le n° 280 : « Grand bas-relief représentant l'intérieur d'un temple décoré d'une riche architecture; plusieurs personnages se disposent à un sacrifice. Longueur, 17 pouces; hauteur, 14 pouces. Provenant du Musée de Malmaison, estimé 1,200 francs. » Voilà le bas-relief de la salle de la Renaissance. Plus tard, nous essayerons de remonter plus haut. Dès maintenant, la tradition est renouée.

Un fait analogue s'est produit à Londres. On lit dans le *Descriptive catalogue of the bronzes of European origin in the South-Kensington museum*, rédigé par M. Drury-Fortnum, Londres 1876, p. 61 et 62 :

N° 474. '64. — Panel. Bronze; probably from a door; representing in low relie and in double action an Angel releasing a female saint from prison. Italian, Florentine. First half of 15th century. Ascribed to Lorenzo Ghiberti. H. 17 in.; W. $14\frac{1}{2}$ in. Bought (Piot collection), 104 l.

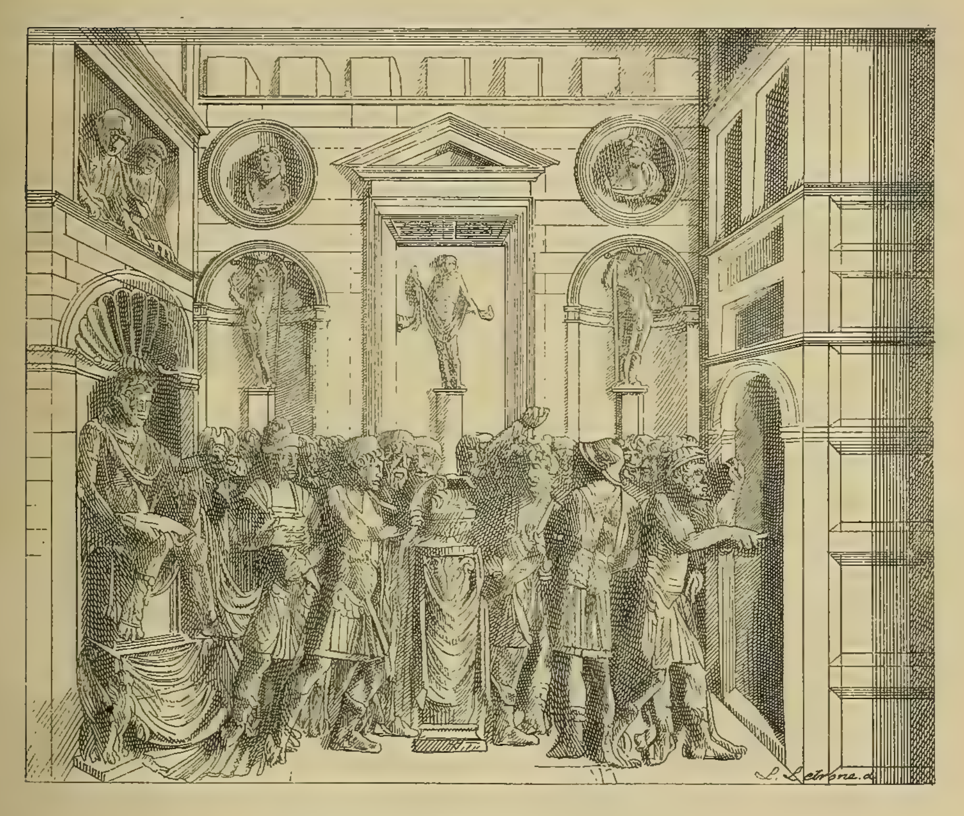
The subject is divided into two scenes by the wall of the prison; within, a female saint is seen lying, from whom an angel (without wings) removes her chains; she is surrounded by sleeping soldiers, seven in number; decorative festoons fall from the chamber walls. The other scene showns the saint set free, and guided forward by the angel, who sustains her while walking over shields and arms which strew the ground. An architectural background, showing a figure of Mercury in a niche, etc., completes the design of this admirable work, in which the spirit, if not the hand, of Ghiberti is manifest.

This may probably represent the miraculous visitation and delivery from prison of an almost forgotten martyr, Glycera, who finally suffered in the 2nd century at one of the cities named Heraclea; and if so is a subject of great rarity.

L'interrogatoire sur place des deux inconnus du Louvre et du Kensington-Museum ne nous ayant rien livré de satisfaisant ni de complet sur leur état civil, je demande au lecteur de vouloir bien adopter à leur égard une méthode différente et de consentir, pour continuer l'enquête, à me suivre par la pensée à Rome. Nous n'y ferons pas l'école buissonnière.

C'est là qu'est la clef du mystère, et nous en rapporterons la double solution du problème.

Le pèlerin artiste qui, à Rome, pénétrait autrefois à Saint-Pierre-aux-Liens, après avoir donné en passant un regard au tombeau des frères Antonio et Piero del Pollajuolo, et payé au Moïse de Michel-Ange le tribut aussi obligatoire que spontané d'une admiration toujours inépui-



BAS-RELIEF DE BRONZE DU MUSÉE DU LOUVRE.

(Nº 11 du Catalogue des sculptures de la Renaissance.)

sable, allait, suivant un itinéraire traditionnel, chercher au fond de la sacristie un dernier chef-d'œuvre. C'étaient les fameuses portes de bronze d'une armoire destinée à conserver les chaînes de saint Pierre, c'est-à-dire les insignes reliques auxquelles la basilique devait sa célébrité. Aujourd'hui les portes de bronze sont placées au-dessus de l'autel établi au milieu du chœur, près de la confession. Elles ont été maladroitement redorées.

Ces portes sont divisées en six panneaux encadrés chacun de rinceaux de feuillages.

En haut, à gauche : écusson affectant la forme dite *testa di cavallo* aux armes des della Rovere. Au-dessus de l'écusson, les clefs de saint Pierre en sautoir, et le tout timbré d'une tiare. De chaque côté de l'écu, deux génies soutiennent une guirlande. Même disposition à droite; seulement les armes des della Rovere y sont timbrées d'un chapeau de cardinal.

En bas, à gauche, dans un petit cartouche soutenu par de petits génies assis, on lit :

SIXTVS · QVARTVS
PONTIFEX · MAX

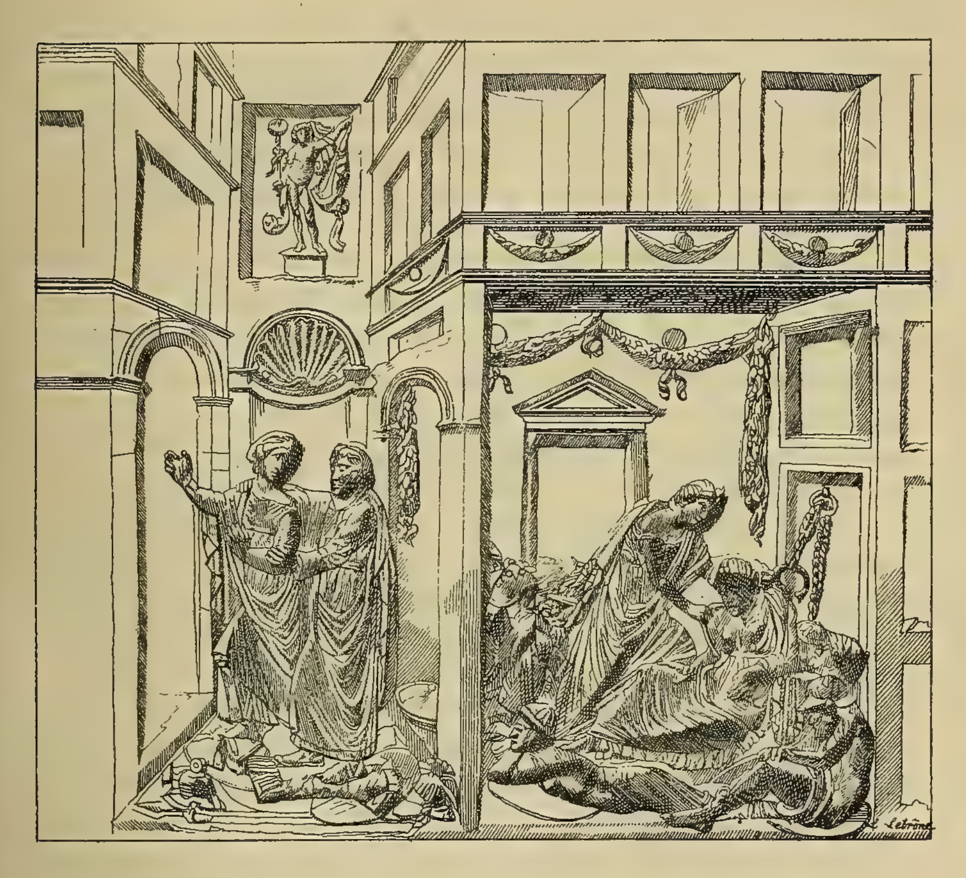
A droite, dans un petit cartouche de même forme, soutenu également par deux petits génies, on lit :

IVL · CARD · S · PE · AD VINCVLA
S · ROMANÆ · ECCL · MAIOR
PENITENTIARIVS · MCCCCLXXVII

Les deux panneaux du milieu, qui sont les plus importants, contiennent deux épisodes de la vie de saint Pierre. A gauche du spectateur, l'apôtre est arrêté, menacé et conduit en prison, en présence d'un empereur ou d'un magistrat assis qui commande l'exécution. Un grand nombre de personnages animent la scène, qui se passe dans une cour décorée d'édifices construits dans le goût de la Renaissance. Les principaux acteurs, après le magistrat, sont au nombre de quatre. Un soldat pousse le saint par les épaules, un autre le saisit par sa toge ; un troisième lève le bras pour le frapper, et le quatrième ouvre la prison vers laquelle on le dirige. Dans le panneau de droite, la délivrance de saint Pierre est représentée simultanément par deux phases successives de cet événement. On voit d'abord l'apôtre gardé par des soldats endormis au moment où l'Ange enlève de son cou le collier et les chaînes qui l'attachaient à la muraille. A côté, le saint, échappé de sa prison, est guidé vers la porte par son libérateur céleste. La cour qu'il franchit, comme la prison qu'il a quittée, est embellie de sculptures et d'ornements dans le plus riche style de la Renaissance.

Les panneaux de bronze de la sacristie de Saint-Pierre-aux-Liens sont justement célèbres, et l'admiration populaire, qui n'admet pas qu'un chef-d'œuvre reste anonyme, les a depuis longtemps attribués à Antonio

del Pollajuolo. Les savants[1], sans la discuter, ont tous admis une opinion traditionnelle qui pouvait invoquer en sa faveur tant de vraisemblances historiques. En effet, Antonio del Pollajuolo passe, jusqu'à présent, pour avoir été le sculpteur attitré de la cour pontificale, sous Sixte IV[2] et sous Innocent VIII, et l'artiste le plus particulièrement attaché à la fortune des



BAS-RELIEF DE BRONZE DU MUSÉE DE SOUTH-KENSINGTON, A LONDRES.

della Rovere. De plus, s'il n'habitait pas la paroisse de Saint-Pierre-aux-Liens, Antonio avait du moins, pour cette basilique, une vénération telle

1. Perkins, *Sculpteurs italiens,* édition française, t. I[er], p. 268. — Burckhardt, *Der Cicerone,* 4[e] édition. 1879, p. 358[c]. — E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes,* t. III, p. 86.

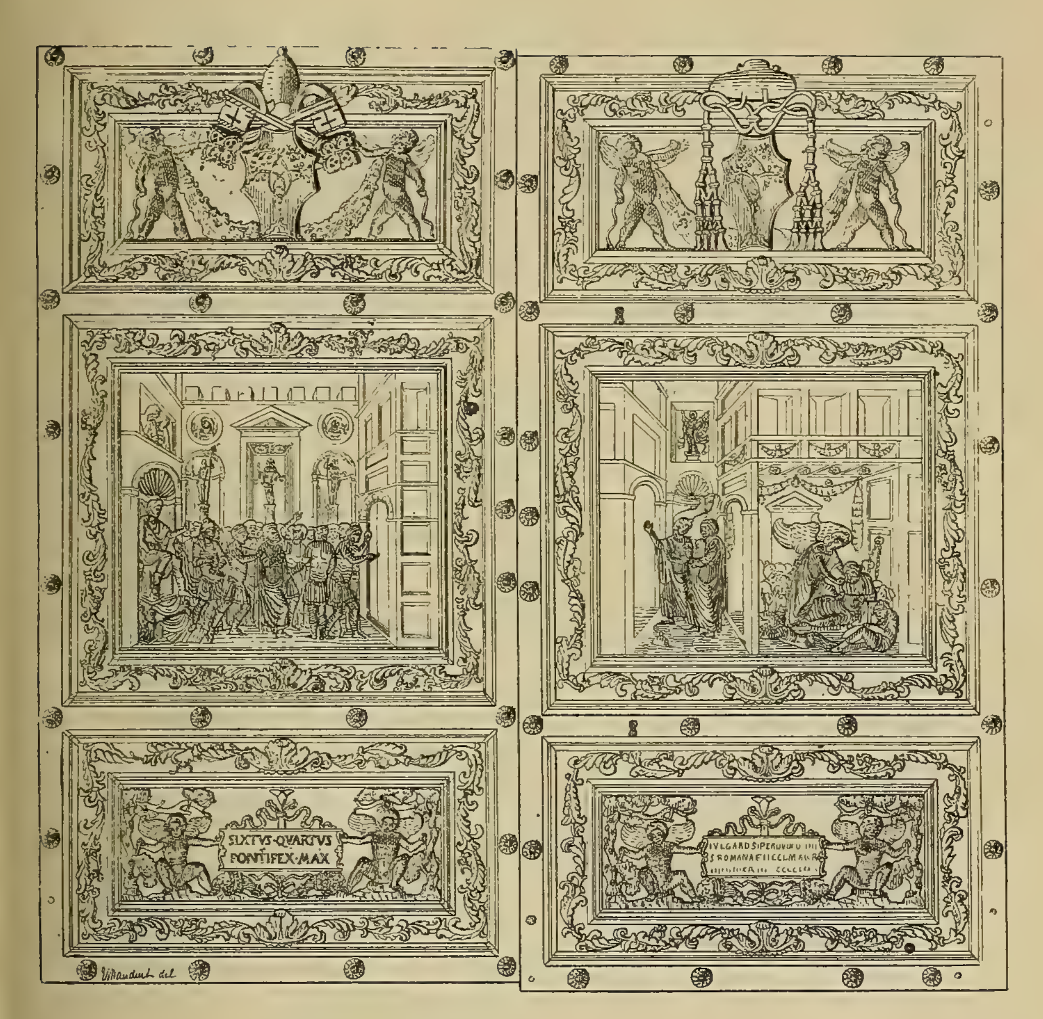
2. Cependant M. Müntz (*Les Arts à la cour des papes*, t. III, p. 86) n'a pas trouvé dans les registres pontificaux la preuve matérielle de la présence de Pollajuolo à Rome sous Sixte IV.

qu'il s'y prépara un tombeau[1] et qu'il y reçut la sépulture. Cette inhumation dans un lieu si honorable était avant tout une faveur, et le cardinal en titre de Saint-Pierre-aux-Liens qui l'accorda était précisément ce Julien della Rovere qui, avant de devenir le pape Jules II, avait commandé les portes de bronze en 1477.

J'avoue cependant que je ne crois pas pouvoir partager le sentiment universel au sujet de l'attribution des bas-reliefs de bronze de Saint-Pierre-aux-Liens. Pour me faire donner ce travail à Antonio del Pollajuolo, il faudrait qu'une preuve en règle me démontrât qu'il en est l'auteur et m'obligeât à constater qu'une fois au moins l'artiste a dérogé à toutes ses habitudes. Car le style de cet ouvrage est en désaccord complet avec le style bien connu d'Antonio, et notamment avec la partie du fameux autel d'argent de Saint-Jean, à Florence, qu'il a sculptée. Je n'ai pas besoin d'invoquer le témoignage des dessins, des tableaux et des gravures de ce maître qui, dispersés dans toute l'Europe, proclament partout les énergiques convictions et le volontaire génie de leur auteur. Je n'ai pas même besoin de soumettre ses opinions générales sur l'art à une analyse méticuleuse, ni d'en étudier les tendances d'ensemble. Il me suffira de demeurer sur le terrain restreint de la sculpture. Or nous sommes bien placés, à Rome, pour apprécier le talent de sculpteur d'Antonio del Pollajuolo. C'est là que se trouvent les tombeaux de Sixte IV et d'Innocent VIII. Quand on sort de Saint-Pierre-du-Vatican et qu'on entre à Saint-Pierre-aux-Liens, il est impossible de croire, sans preuves, qu'un seul et même sculpteur ait travaillé pour les deux églises. Les panneaux de bronze présentent sans doute l'aspect d'une belle œuvre du XVe siècle, mais sans le haut ragoût, sans les exagérations d'élégance et de finesse qu'on est habitué à rencontrer dans les ouvrages purement florentins, et surtout dans ceux de Pollajuolo. J'y remarque, au contraire, un certain raccourcissement des figures, un système très étudié de draperies finement plissées suivant une règle uniforme et un procédé en quelque sorte conventionnel, une véritable lourdeur dans le dessin, tous les traits enfin de l'école romaine de la Renaissance, c'est-à-dire de l'école florentine pondérée, assagie par un contact trop prolongé avec l'antique, en un mot, devenu classique.

Nous sommes toujours à Rome, mais que le lecteur qui a bien voulu nous y suivre se rassure ; l'admiration ne nous a pas distrait et ne nous fera pas perdre de vue le but que nous désirons atteindre. Nous nous

1. Vasari, *Le Vite*, édition de 1879, t. III, p. 296 et 298. Vasari a publié l'épitaphe qui existe encore.



PORTES DE BRONZE DANS L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE-AUX-LIENS, A ROME.

trouvons, précisément, au cœur même de notre sujet. Les deux principaux bas-reliefs des panneaux de bronze de Saint-Pierre-aux-Liens qui, si on s'en réfère aux descriptions écrites, paraissent par leurs sujets si différents de ceux de Paris et de Londres, présentent, au contraire, avec eux de nombreux traits de ressemblance. Cette ressemblance va même, sur presque tous les points, jusqu'à l'identité. Il suffit de comparer les trois gravures qui accompagnent cet article pour se convaincre qu'il n'a existé qu'un modèle primitif unique, légèrement modifié dans les bas-reliefs de Paris et de Londres. Le bas-relief de Paris n'est que l'arrestation de saint Pierre altérée par la suppression d'un personnage; le bas-relief de Londres n'est que la délivrance de saint Pierre transformée. La sculpture reste la même, mais les variantes portent sur le personnage principal de la scène. Pour obtenir le bas-relief du Louvre, l'artiste a enlevé seulement la figure de saint Pierre, en gardant tout le reste de la composition. Dans le vide laissé au milieu de la scène par la disparition de saint Pierre, il a disposé un cippe à tête de bélier, surmonté d'un brasier allumé. La posture du soldat qui poussait saint Pierre par les épaules n'a pas été changée, mais on lui a mis dans les mains un reptile court en forme de vipère, qu'il semble réchauffer au-dessus des flammes du brasier ou qu'il s'apprête à y jeter.

Des modifications de cette nature étaient fréquentes au xv[e] siècle dans des bas-reliefs de petites proportions, et elles servaient, pour les artistes qui les imaginaient, à tirer plusieurs moutures d'un même sac et à fournir plusieurs éditions soi-disant originales d'un même texte travesti. J'en connais de nombreux exemples parmi les plaquettes d'orfèvres et de médailleurs de la Renaissance italienne, où se remarquent des variantes si curieuses d'un sujet primitif, modifié par la suppression ou la substitution de figures ou de détails d'ornementation. Les collections de plaquettes sont fort instructives à cet égard. Ces petits bas-reliefs ont été presque tous remaniés, et, comme les estampes, sans compter les copies et les imitations, nous sont parvenus dans des *états* différents et successifs intéressants à constater. Les collectionneurs de ces monuments, si curieux pour l'histoire de la plastique, n'ignorent pas tous ces détails et sont au courant des plus étranges métamorphoses. Je n'en citerai qu'un exemple, mais il sera probant. J'ai recueilli un fragment découpé dans une plaquette de Moderno représentant la mise en croix au milieu d'une nombreuse assistance. Dans cet état altéré du modèle original, la croix et la plus grande partie de la scène ont disparu, et on lit au revers RAPT [*us*] SAB [*inarum*]. La crucifixion est devenue l'enlèvement des Sabines.

Dans quel but la modification qui a donné naissance au bas-relief du Louvre s'est-elle produite? Soit pour prêter à la composition de l'artiste

l'apparence d'un ouvrage antique à sujet indéterminé, soit pour utiliser en l'honneur d'un autre saint un fragment de l'*Histoire* sculptée du prince des apôtres. Dans cette seconde hypothèse, le soldat qui, dans l'édition primitive, n'était qu'un comparse et arrêtait saint Pierre, deviendrait ici le héros de la scène ; et nous aurions à rechercher dans quelle vie de saint militaire l'épisode du serpent jeté au feu pourrait se placer. A notre connaissance, la biographie de saint Paul (*Act.* XXVIII, 3 à 6) nous fournirait seule l'occasion d'expliquer l'adaptation à un usage religieux du bas-relief du Louvre. En effet, saint Paul, abordant dans l'île de Malte, jeta au feu une vipère qui s'était attachée à sa main, et cet épisode de la vie de l'apôtre est un de ceux que l'iconographie chrétienne de toutes les époques s'est complu à représenter.

Voici maintenant les variantes que l'édition du bas-relief aujourd'hui en Angleterre présente avec l'édition romaine : les ailes de l'ange ont été supprimées, ce qui nuit légèrement à l'équilibre et à la grâce de la composition, et ce qui semble en même temps témoigner de l'intention de transformer en sujet antique et païen un sujet originellement chrétien. Le saint Pierre délivré, dont le costume est à peine modifié, se trouve métamorphosé en femme. Tout le reste de la composition est resté identique. Dans l'hypothèse qu'à Londres le sujet serait encore hagiographique, il n'est pas facile de trouver une sainte à qui nous puissions attribuer le fait miraculeux de la délivrance. Le livre du P. Cahier, la *Caractéristique des saints,* nous signale bien sainte Glycère, vierge et martyre, qui fut visitée dans sa prison par un ange et reçut de lui sa nourriture. Le catalogue anglais en parle aussi ; mais, dans la légende de cette sainte, il n'est pas question d'évasion. Les modifications pittoresques du texte absolu de la légende s'expliqueraient, à la rigueur, par le besoin d'utiliser un ensemble déjà composé. Mais alors pourquoi avoir supprimé les ailes de l'ange ? Sommes-nous en présence d'une sainte Agnès échappant aux dangers qu'on a fait courir à sa virginité ? Il est plus simple, croyons-nous, de supposer une modification dans un sens païen, sans affectation déterminée de sujet.

Quoi qu'on pense de l'interprétation à donner à la composition ainsi altérée, le bas-relief de Londres n'est, comme le nôtre, qu'une variante de l'un des bas-reliefs de Saint-Pierre-aux-Liens. Il a, comme le nôtre, une patine verte et lourde qui, sans être naturelle, est grasse et parfaitemen ancienne. Il provient de l'une des ventes faites par M. Eugène Piot[1],

1. Catalogue des objets d'art et d'antiquité, des tableaux, dessins et médailles de XVe et XVIe siècles, de la collection de M. Eugène Piot, dont la vente aura lieu hôtel Drouot, salle n° 5, les lundi 25 avril, etc.... Paris, avril 1864, in-8°.

datant d'avril 1864. Il portait sur le catalogue de cette vente le n° 21 et était ainsi décrit, page 10 :

N° 21. — LORENZO GHIBERTI, 1381-1455. — Panneau carré provenant d'une porte de bronze. Le bas-relief représente l'intérieur d'un édifice d'architecture antique. La composition se divise en deux scènes distinctes : à droite, un ange délivre de ses fers un jeune prisonnier couché au milieu de soldats endormis; à gauche et hors du cachot, le libérateur guide vers une porte le saint, qui paraît aveugle. Le sol est jonché d'armes et d'armures sur lesquelles les deux personnages marchent avec assurance. Nous laissons aux hagiographes le soin de déterminer le sujet de cette composition, qui nous est inconnu. Hauteur, 0m,37; largeur, 0m,43.

Si le bas-relief de bronze de la vente Piot, qui faisait pendant au bas-relief du Louvre, est passé en Angleterre, ce n'est ni par la négligence, ni par l'ignorance du conservateur alors chargé de la partie des collections françaises, dans laquelle cet objet d'art aurait dû entrer, ni par le mauvais vouloir de l'Administration supérieure. M. Adrien de Longpérier, conservateur des antiques et de la sculpture moderne, souhaitait qu'il fût acquis, ainsi que peut le prouver le document suivant, trouvé dans ses papiers après sa mort, et qui vient de m'être obligeamment communiqué par mon ami, M. Héron de Villefosse :

Palais du Louvre, le 25 avril 1864.

Monsieur le Surintendant, j'ai eu l'honneur d'appeler votre attention sur la vente de M. Piot, et vous avez bien voulu me promettre une décision.

Je me permettrai de vous signaler encore une plaque de bronze, faisant pendant à un bas-relief conservé dans notre musée de la Renaissance. Vous devez vous rappeler que, pendant notre séjour à Rome, je vous ai fait remarquer, dans la sacristie de l'église de Saint-Pierre-aux-Liens, les bas-reliefs de bronze d'Antonio Pollajoli. La plaque qui va être mise en vente demain mardi, sous le n° 21, et celle du Louvre, sont certainement de la main qui a modelé les bronzes de Rome. Il y aurait d'autant plus d'intérêt à acheter celle de la vente Piot qu'elle représente *Saint Pierre délivré par l'ange*, ce qui achève de démontrer l'origine de la plaque conservée au Louvre.

Je vous ai déjà parlé de la statue de Fortune ou Cérès que vous avez en vue : c'est un beau bronze antique qui produirait un grand effet dans notre collection. Si vous pouviez m'autoriser à faire suivre la vente, sans que l'Administration fût mise en avant, je vous demanderais un crédit de 1,200 francs pour le bas-relief et de 3,000 francs pour la statue.

Veuillez, Monsieur le Surintendant, agréer l'expression de mes sentiments dévoués et de ma haute considération.

Le conservateur des antiques et de la sculpture moderne,

LONGPÉRIER.

On lit, sur cette minute autographe de la main de M. de Longpérier,

la note suivante : Conformément à l'autorisation, la statue de la Fortune a été achetée moyennant 6,000 francs.

Conclusion. — Les bas-reliefs de Paris et de Londres sont de secondes éditions avec variantes des bas-reliefs des portes de l'armoire aux chaînes de l'église de Saint-Pierre-aux-Liens.

Ils ne peuvent pas être attribués à Ghiberti, dont ils ne rappellent absolument en rien le style, et qui d'ailleurs, quand le modèle original fut exécuté, en 1477, au témoignage de l'inscription, était mort depuis vingt-deux ans, c'est-à-dire depuis 1455.

Ils ne doivent pas non plus, sans preuves documentaires, être attribués, même provisoirement, à Antonio del Pollajuolo, dont ils ne reflètent en rien les habitudes de travail.

En attendant la découverte du nom de leur auteur, nous devons nous en tenir aux vraisemblances, et nous ne pouvons reconnaître ni la pure école florentine, suprêmement élégante, quoique amaigrie et décharnée, de la fin du xve siècle, ni la manière fiévreuse et tourmentée d'Antonio del Pollajuolo dans ces sculptures relativement calmes, aux formes presque molles, aux figures trapues, aux plis conventionnels, pondérés, et inspirés de l'antique

Ces deux œuvres intéressantes et même belles, mais sans grands accents de haute personnalité, pourraient, croyons-nous, et jusqu'à plus ample informé, être mises au compte de l'école romaine.

LOUIS COURAJOD.



PORTRAIT ATTRIBUÉ A RAPHAËL

DANS LA

COLLECTION DU PRINCE CZARTORYSKI

Ayant eu dernièrement à faire quelques recherches sur la physionomie de Raphaël, nous avons trouvé dans le Vasari, vie de Palme l'Ancien, le passage qui suit :

Édition de 1550, part. III, p. 853. Il Palma, Veniziano Pittore.

Ma certo che tutte l'opere sue, como che molte siano, non vagliono nulla appreso á una testa, che se retrasse nella spera con alcune pelli di camello attorno con certi Zuffi di capegli, la quale quasi ogni anno nella mostra della Ascèsa in quella città si vede. Potè si lo spirito del Palma solo, in questa cosa salire tanto alto : che quella fece miracolosissima e fuor de modo bella. E per ciò merita d'esser celebrato per il piu mirabili di disegno d'artificio, di colorito e di perfetto sapere : che Viniziano, che fin al tempo suo abbia lavorato. E nel vero vi si vede dentro un girar d'occhi; che Lionardo da Vinci, e Michele Agnolo, non avrebbono altrumente operato. Ma ancora di piu è una somma grazia e una bella gravità in essa : il che fa, che tanta lode non si puo dare à tale opera : che per la sua perfezzione piu non ne meriti. Per tanto è stato cagione, che

Édition de 1568, part. III, p. 239 et suiv. Vita di Jacomo Palma è Lorenzo Lotto, Pittori Veniziani.

Ma senza dubbio, come che molte siano, è molte stimate tutte l'opere di costui, quella di tutte l'altre è migliore, e certo stupendissima, dove ritrasse, guardandosi in una spera, se stesso di naturale, con alcune pelli di camello intorno, e certi ciuffi di capegli, tanto vivamente, che non si puo meglio immaginare : perciò che potè tanto lo spirito del Palma in questa cosa particolare, che egli la face miracolosissima, e fuor di modo bella, come afferma ogn uno, vedendosi ella quasi ogni anno nella mostra del Ascensione. E in vero ella merita di essere celebrata, per disegno, par artificio, e per colorito, e insomma per essere di tutta perfezzione, piu che qual si voglia altra opera che da pittore Viniziano fussa statta infino a quel tempo lavorata; per che, oltro all' altre cose, vi si vede dentro un giràr d'occhi si fatto che Lionardo da Vinci, e Michelagnolo Buonar:

Traduction du texte de l'édition de 1568.

Mais sans doute, quoique ses œuvres soient nombreuses et toutes très estimées, celle qui est la meilleure de toutes, et vraiment merveilleuse, est celle où il s'est peint lui-même à l'aide d'un miroir, ayant autour quelques fourrures de girafe et certaines boucles (coiffes?) de cheveux : céla paraît tellement au naturel que l'on ne peut rien imaginer de mieux. Le génie du Palme, dans cette chose particulièrement, s'est élevé à une telle hauteur qu'il a produit, comme par enchantement, un miracle de beauté, comme l'affirme tout le monde. On voit presque tous les ans cette peinture à la procession de l'Ascension. Et vraiment elle mérite d'être louée, à cause de son dessin, de son exécution et de son coloris, et enfin parce qu'elle est tout fait parfaite; c'est mieux que n'avait fait jusqu'alors aucun peintre vénitien, car il y a en outre un mouvement d'yeux si bien fait que ni Léonard de

non solo io, ma tutti quegli che tal cosa hanno veduta l'abbiano tenuto maraviglioso nell' arte. E se la sorte avesse voluto, che il Palma dopo tale opera se fosse morto, egli solo portaba il vanto di aver passato tutti coloro che noi celebriamo per ingegni rari, e divini.

non haverebbono altrimenti operato. Ma è maglio tacere, la gratia la gravita, e l'altre parti, che in questo ritratto si veggono perche non si puo tanto dire della sua perfezzione, che puo non meriti. E se la sorte havesse voluto, che il Palma, dopo qu'est' opera, si fusse morto, egli solo portava il vanto d'haver passato tutti coloro, che noi cclebramo per ingegni rari, e divini.

Vinci ni Michel-Ange ne l'auraient fait autrement. Il vaut mieux ne pas parler de la grâce, de la majesté et des autres qualités que l'on voit dans ce portrait, car l'on ne pourrait jamais en vanter assez les perfections. Et si le sort avait voulu que le Palme fût mort après avoir achevé cette œuvre, lui seul aurait eu la renommée d'avoir dépassé tous ceux que nous célébrons comme des génies extraordinaires et divins.

Nous donnons textuellement les extraits des deux éditions du Vasari de 1550 et de 1568, à cause des variantes qu'elles contiennent. D'après la première, il affirme avoir vu lui-même le portrait dont il s'agit; d'après la seconde, il est évident que, dans l'intervalle, le talent du Palme s'était accru dans son esprit.

Nous avons fait, sans nous préoccuper du style, une nouvelle traduction du passage de la seconde édition ; car ni Mme Forster (version anglaise) ni Leclanché (version française) n'ont rendu exactement le sens de l'auteur. Au sujet de *pelli di camello* surtout, comme il ne pouvait être question de fourrures aussi laides que la peau de chameau, Mme Forster a traduit « a robe of camels hair », un vêtement de poil de chameau, et Leclanché tout bonnement « fourrures » sans en désigner l'espèce.

S'ils avaient cherché un peu ils auraient fait le raisonnement que, comme à cette époque l'on n'était pas fort en zoologie, il y avait eu méprise et que le Vasari a voulu dire *pelli di camellopardo* soit peaux ou fourrures de girafe, dite autrefois « camélopard ».

Avec cette rectification il est impossible d'avoir une description plus exacte du tableau du prince Czartoryski, car ce sont des fourrures de la robe tachetée de la girafe qui ornent le vêtement du personnage et qui font un si bel effet : il y a cet étonnant *girar d'occhi* sur lequel s'extasiait il y a plus de trois siècles le Vasari et qui nous enchante encore aujourd'hui, ainsi que ces *certi ciuffi de capegli* et ce mélange de grâce et de majesté dont il nous parle si éloquemment.

M. F.-A. Gruyer, dans son excellent ouvrage, *Raphaël peintre de portraits*[1], après avoir prouvé clairement que ce portrait ne pouvait être, comme on l'avait supposé, l'Urbinate lui-même, nous dit (tome Ier, page 249) que c'est François de la Rovère qui y est représenté : mais, à

1. Paris, Renouard, 1881.

travers ses efforts d'inconographe pour prouver cette hypothèse, le critique sérieux perce toujours et nous fournit des armes pour combattre ses conclusions. Comment croire, en effet, que le beau jeune homme du



PORTRAIT DE JEUNE HOMME
DE LA COLLECTION DU PRINCE CZARTORYSKI.

portrait aux regards doux et bienveillants soit François de la Rovère, qui avait en 1507, à l'âge de dix-sept ans seulement, attiré chez lui son beau-frère pour le faire poignarder et qui, en 1511, juste à l'époque où, selon M. Gruyer, fut exécuté le portrait dont il s'agit, avait osé lever sa main

sacrilège sur un prince de l'Église et avait assassiné en pleine rue le cardinal Alidosio? Ce front pur et tranquille ne peut être celui de l'homme de guerre mêlé à ces drames sanglants et aux mille intrigues de l'époque.

M. Gruyer croit que ce portrait est l'œuvre d'un élève ou d'un collaborateur de Raphaël, et que l'exécution fait songer au Fattore, François Penni, et qu'il n'y a du Sanzio que quelques retouches ou des rectifications définitives. Son bon flair de connaisseur a mené M. Gruyer presque juste; encore un moment et il déclarerait que Raphaël n'y a été, comme nous le croyons, absolument pour rien. Raphaël est d'ailleurs moins théâtral dans ses portraits incontestablement authentiques : il représente presque toujours de simples têtes dont il a le don de saisir comme au vol, dans leurs meilleurs moments, la beauté, la grâce et l'intelligence; — il n'a que faire d'accessoires. Selon nous, tout le faire du portrait est de l'école vénitienne.

Le Vasari et M. Gruyer arrivent cependant au même résultat sur la grande valeur de l'œuvre : le premier nous dit que le portrait est *stupendissimo* et, avec ses naïves prédilections pour les Florentins, que le Vinci ou Michel-Ange n'auraient pas fait autrement le mouvement d'yeux; M. Gruyer est d'avis que ce portrait, « par sa grande tournure et sa beauté, est tout à fait digne de Raphaël ». On ne saurait demander de plus grands éloges.

On trouverait sans doute bien d'autres arguments contre l'attribution à Raphaël ou à son école et contre l'idée que c'est François de la Rovère. D'abord la pose du personnage et le mouvement d'yeux sont précisement ceux d'un peintre qui se peindrait lui-même, et nous sommes tous d'accord sur ce point que ce n'est pas le Sanzio qui y est représenté. Ensuite ce portrait a été acheté en 1807 à Venise; or il n'était pas impossible que l'on y trouvât alors un Raphaël, mais il était infiniment plus probable d'y trouver un Palme l'Ancien.

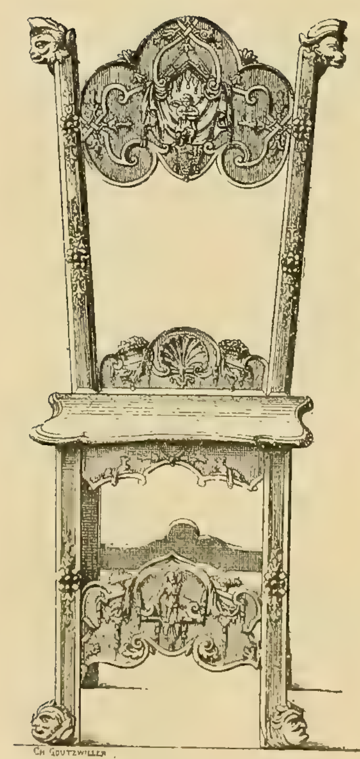
Förster et après lui plusieurs auteurs ont prétendu qu'il y a à la Pinacothèque de Munich un tableau attribué au Giorgone qui s'accorde exactement avec la description de Vasari du portrait du Palme. Le seul portrait donné aujourd'hui à Giorgone à la Pinacothèque représente, dit-on, le peintre Bonamico Buffamalco dont le vêtement est orné de fourrures de renard et qui tient à la main droite une paire de gants. Il ne s'accorde du reste nullement avec le portrait qui nous occupe ni avec le style du Palme.

Somme toute, le prince Czartoryski ne perd rien à cette réhabilitation, car elle lui donne un chef-d'œuvre du Palme, tenu par le Vasari, malgré ses préférences de clocher, pour un des plus beaux portraits de l'époque, au lieu d'un Raphaël plus que suspect.

S.-H. FRASER.

LE MUSÉE DES ARTS INDUSTRIELS

A BERLIN



La question de la création de musées d'art décoratif est à l'ordre du jour. On s'en occupe partout avec une activité et un intérêt qui en montrent bien l'urgence. Il ne faut point voir là, comme quelques esprits superficiels semblent vouloir nous en persuader, une simple affaire de mode, une agitation factice. L'observation attentive de ce qui se passe à ce propos à l'étranger, l'analyse de notre situation industrielle et commerciale, l'étude des rapports divers auxquels ont donné lieu les expositions récentes et les travaux des commissions d'enquêtes officielles et privées, tout prouve que la question est fort sérieuse et que, bon gré mal gré, elle s'impose à l'attention de nos gouvernants, de tous ceux qui ont mission et souci de veiller à notre prospérité et à notre gloire nationales.

En pareille matière, rien n'est plus utile que d'étudier les créations de ce genre faites par les pays qui nous inspirent aujourd'hui avec tant de raison une si vive inquiétude pour leur concurrence sur les marchés artistiques et industriels. Nous avons trop eu la funeste habitude, jusqu'ici, de rester étrangers au mouvement considérable qui s'est produit en Angleterre, en Allemagne, en Autriche-Hongrie, en Amérique, un peu partout, d'ailleurs, depuis 1867, pour la

renaissance des arts industriels; nous nous sommes trop volontiers endormis sur nos lauriers, quelque peu flétris. Changeons de système; regardons un peu par-dessus nos frontières. Il importe de connaître la tactique et les armes de nos concurrents, de nos adversaires, pour pouvoir lutter contre eux et pour les vaincre.

Un des pays qui nous font aujourd'hui le plus de concurrence pour les produits artistiques industriels, est l'Allemagne. Elle s'est emparée de la fabrication de nombreuses catégories d'objets qui semblaient être le monopole de l'industrie française. Le chiffre de ses exportations augmente chaque année dans des proportions considérables, alors que notre commerce extérieur, loin de progresser, diminue. Cette prospérité correspond au grand mouvement économique et artistique qui s'est manifesté depuis quelques années dans ce pays. Le gouvernement et les municipalités ont fondé partout des écoles professionnelles, où les principes du dessin et les meilleures méthodes de perfectionnement dans les diverses branches des arts sont enseignées et expérimentées. On a créé à Berlin un grand Musée des Arts industriels qui fournit aux industriels et aux artistes les éléments les plus variés, les plus importants pour leurs études et pour leurs travaux. C'est sur cette institution, que j'ai visitée tout récemment par suite d'une mission confiée par le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, que je désire appeler plus particulièrement l'attention des lecteurs, car j'estime qu'elle a été le moyen d'action le plus puissant dans cette œuvre de renaissance entreprise par le gouvernement allemand.

Il y a un an, le 21 novembre, on inaugurait le nouveau palais qui a été élevé pour ce musée, à quelques mètres de l'ancienne manufacture de porcelaines qu'il occupait précédemment depuis sa fondation, 1867. Ce palais, bâti par les architectes Grapin et Schmeider, est un vaste bâtiment, en forme de quadrilatère, d'une superficie de 4,875 mètres carrés, et possédant un rez-de-chaussée surélevé sur un sous-sol et deux étages. Sa distribution comprend 141 salles ainsi divisées :

Chambres d'habitation	12
Restaurant	4
Magasins	7
Administration	10
Collections, y compris celle des plâtres	32
Accessoires des collections	8
Bibliothèque	3
Salles pour l'enseignement	50

Au centre est un vaste hall avec galerie aux deux étages, où sont placées les grandes pièces plastiques. Toutes les salles sont très vastes, très hautes et éclairées par de grandes baies qui distribuent partout avec profusion la lumière. L'aménagement en est très luxueux et très confortable, à tous les points de vue, pour le public, pour les artistes et pour les ouvriers qui y viennent étudier et travailler. On ne peut qu'admirer la méthode avec laquelle tous les objets sont disposés et classés. Leur communication se fait aussi facilement et aussi rapidement qu'on peut le souhaiter. Lors de ma visite, je demandai, pour m'en rendre compte, toute une série d'étoffes embrassant une période de trois ou quatre siècles. En un tour de main le bibliothécaire étalait sous mes yeux une centaine de cartons contenant les spécimens les plus variés et accompagnés de notices substantielles sur les origines et sur le style de chaque pièce. Les conservateurs n'ont point adopté un système scientifique très rigoureux pour la classification des collections. Les objets précieux sont placés dans des salles spéciales où ils forment une suite chronologique; les autres sont classés tantôt par séries historiques chronologiques, tantôt par catégories d'espèces ou de provenances. On avait songé un instant à constituer de grands ensembles chronologiques, mais, en considération de la dimension des salles, on a dû renoncer à ce projet.

Les collections contiennent actuellement environ vingt-quatre mille pièces, dont la valeur est estimée, dans les polices d'assurances, à 2,290,000 marcs.

La section du mobilier et de la sculpture sur bois est fort importante et sans grande valeur artistique : à l'exception de quelques coffrets de mariage, d'un beau buffet italien, de deux meubles d'intarsiatori du XVI[e] siècle et d'un coffret à bijoux fabriqué pour le comte Philippe de Poméranie, en 1617, en argent, or et émaux, d'un travail de patience considérable, mais d'un goût peu raffiné, tout le reste est médiocre et fait peu d'honneur au musée.

Le XVIII[e] siècle n'y est représenté que par quelques meubles allemands et hollandais sans grand intérêt. Les séries de l'orfèvrerie, des émaux, des étoffes et de la céramique présentent seules encore une véritable valeur et de l'intérêt au point de vue de l'enseignement. Le musée a pu acheter tout récemment une fort belle collection de pièces d'orfèvrerie du XV[e] et du XVI[e] siècle; il possède le trésor de Lunebourg, qui comprend trente-six pièces d'orfèvrerie religieuse et civile d'une grande valeur. Cela seul, à défaut d'un certain nombre d'autres pièces dont l'énumération m'entraînerait trop loin, suffit à former une série très honorable de l'orfèvrerie. La collection d'étoffes comprend environ six mille pièces de toutes époques,

classées avec beaucoup de soin par genre et chronologiquement; elle est très précieuse en ce qui concerne la partie du moyen âge. La collection de céramique et de verrerie est également des plus importantes; j'y ai remarqué des pièces très curieuses et d'une réelle valeur, notamment une série de grès allemands, une série de verreries chinoises très rare et très précieuse, formée par un célèbre collectionneur allemand, M. Brandt, quelques émaux supérieurs de L. Limosin et de J. Court.

Le musée possède une collection de moulages qui comprend près de 2,500 numéros et une bibliothèque spéciale d'une valeur de 150,000 marcs environ. Cette bibliothèque n'est pas encore très fréquentée; les derniers rapports officiels ne constatent qu'une moyenne de deux mille lecteurs par an.

Le musée n'organise pas d'expositions temporaires dans le genre de celles qui ont lieu au musée de Vienne, mais il prend part aux expositions d'art et d'industrie qui se font périodiquement dans les villes de l'empire allemand par l'envoi d'objets d'art pris dans ses collections.

Le musée est ouvert gratuitement le dimanche et le jeudi ; les autres jours les visiteurs payent une cotisation d'un marc.

Le musée des Arts industriels de Berlin ne présente, au point de vue de l'organisation, aucun rapport avec les musées de Vienne et de Munich ; on se trouve là en présence d'une institution privée, fondée et administrée par une société civile, mais qui reçoit de l'État une subvention variable très considérable, lui donnant ainsi un caractère semi-officiel. La société fondée en 1867, à la suite de l'Exposition universelle de Paris, se compose d'actionnaires et de membres cotisateurs. Les actions nominatives sont de 500 marcs et la cotisation annuelle d'au moins 18 marcs. Le musée est administré financièrement et artistiquement par un comité de dix-neuf membres, dont huit sont nommés par les sociétaires, huit par le gouvernement et trois par la ville de Berlin, représentant l'institution Frédéric Wilhem Stilfung, fondateur et principal actionnaire de la société, lesquels membres sont de droit le bourgmestre, le président du conseil municipal et le président du conseil supérieur de l'instruction publique. Ce comité, qui se réunit tous les ans, élit dans son sein le président et les deux vice-présidents de la société, rééligibles. Il dirige et surveille toutes les affaires du musée, nomme les conservateurs, les professeurs et les employés, fait les achats au-dessus de 3,000 marcs. En raison de la subvention qu'il accorde au musée, le gouvernement s'est réservé le droit de contrôle sur toutes les décisions du comité concernant les achats et ventes de propriétés, les ventes et échanges d'objets faisant partie des collections et sur les programmes de travaux,

d'études et de réformes, dressés annuellement par le directeur du musée; de plus, la nomination de deux membres sur trois de la commission de vérification des comptes lui est attribuée, et le rapport annuel financier de la société est soumis par lui à l'examen de la chambre nationale de revision des comptes. L'action du gouvernement sur le musée est donc directe, et en fait c'est lui qui, par la part prépondérante qu'il a dans la nomination des commissions financières, l'administre supérieurement.

La subvention du gouvernement allemand pour le musée des Arts industriels de Berlin a été, pour l'exercice 1881-1882, de 170,170 marcs. Pour les subsides extraordinaires nécessités par des achats considérables, le Ministre de l'instruction publique les fournit sur son crédit extraordinaire, et lorsque la somme dépasse ses fonds disponibles, que l'acquisition est urgente, les membres du comité et les amateurs riches constituent un syndicat qui fait les avances nécessaires ; c'est ainsi que récemment la collection de dessins de M. Destailleur a été acquise par le musée, que l'on a fait entrer dans le musée une collection de trente-neuf pièces d'argenterie du XVe et du XVIe siècle, vendue un million, et la collection de grès formée par Anhmann, vendue 200,000 fr.

Les membres honoraires fondateurs payent une cotisation spéciale d'au moins 300 marcs par an; plusieurs donnent des sommes assez considérables; je vois aussi figurer sur un des derniers états budgétaires du musée la princesse impériale héréditaire pour une somme de 18,000 marcs.

Le nombre des actionnaires est de cent vingt, et celui des membres qui payent des cotisations annuelles varie de trois cent vingt-cinq à trois cent cinquante. Le total de leurs souscriptions est de 7 à 8,000 marcs. D'après le dernier rapport qui m'a été communiqué, les dépenses du musée se sont élevées, en 1882, à la somme de 140,000 marcs.

Le personnel administratif et artistique comprend : un directeur du musée, un directeur des collections et un directeur de l'enseignement, dont les attributions et l'action sont très indépendantes; un bibliothécaire, un chef de bureau et inspecteur de l'établissement, un teneur de livres et caissier, un économe chargé de la nourriture des élèves et des employés, un aide pour les collections, un commis aux écritures et des surveillants.

Il est annexé au musée une école des beaux-arts industriels qui comprend cinq cents élèves, dont 9 pour 100 de demoiselles. Son budget ordinaire est de 49,700 marcs, auxquels il convient d'ajouter une dizaine de mille marcs destinés à subventionner des élèves pauvres, qui ne peuvent payer la pension exigée ou que l'on envoie en Italie pour

achever leurs études. Cette école a seize professeurs qui reçoivent chacun une somme de 3,000 marcs par an et ont la jouissance d'un atelier.

Si je compare, au point de vue de la constitution et de l'organisation artistique, les musées des Arts décoratifs de Vienne, de Munich et de Berlin, qui formaient l'objet de ma mission, j'y trouve des caractères très nettement définis, très distincts, qui représentent, pour ainsi dire, d'une manière complète les divers systèmes que l'on peut formuler pour la création d'un musée des arts décoratifs. A Munich, le Musée national bavarois est une institution d'État, créée et entretenue sur le budget gouvernemental. Il constitue à la fois un musée rétrospectif par ses collections historiques et un musée d'enseignement par ses collections de modèles, de types divers empruntés à toutes les époques et à tous les pays, classés méthodiquement, par ses collections de moulages, de reproductions en galvanoplastie et par sa bibliothèque spéciale; mais il n'a ni écoles spéciales ni conférences, aucun enseignement oral ou pratique, et il ne participe point aux expositions particulières. C'est donc là exclusivement un Musée, dans l'acception rigoureuse du terme, telle que les musées du Louvre, de Cluny et du Luxembourg.

A Vienne, le musée d'art et d'industrie est également une institution nationale entretenue sur le budget de l'État; mais le caractère de son organisation administrative et de son enseignement artistique sont essentiellement différents de celui que présente le Musée national bavarois. Les intérêts de l'archéologie, de l'histoire de l'art national sont subordonnés à la question de l'enseignement technique, et les œuvres d'art rétrospectives que possède le musée sont destinées moins à satisfaire la curiosité des savants, des amateurs et du public qu'à fournir des éléments d'étude aux artistes et aux ouvriers. D'ailleurs, les collections techniques sont beaucoup plus considérables et plus importantes que les collections historiques et leur développement paraît intéresser — avec raison — plus vivement le directeur du musée que l'acquisition de pièces originales, fort rares et très coûteuses, aussi bien en Autriche qu'en France. Contrairement aux principes de celui de Munich, qui reste chez lui, dans son palais, le musée de Vienne est un véritable missionnaire qui s'en va porter son enseignement et ses éléments d'étude partout où il peut faire du bien, développer le goût et favoriser la prospérité des diverses branches de l'industrie artistique nationale. Son influence féconde rayonne directement sur tout l'Empire, et par ses expositions temporaires et spéciales organisées tantôt au nord, au midi, tantôt à l'est ou à l'ouest, en Bohême comme en Hongrie, en Gallicie comme dans le Tyrol, par sa participation directe

et effective aux expositions locales, il rend de réels services aux pays qui composent l'Autriche-Hongrie. L'exposition austro-hongroise au Champ de Mars, en 1878, le développement extraordinaire de l'industrie du bronze et de l'industrie de l'ameublement, à Vienne, semblent prouver que cette institution donne des résultats sérieux et justifie par ses services les sacrifices considérables que l'Empire s'est imposés pour sa création et pour son extension.

Le musée des Arts industriels de Berlin est, au contraire, une institution mixte. Fondé par actions et comptant un nombre important de sociétaires permanents ou temporaires, il reçoit de l'État, en outre de subsides extraordinaires considérables, une subvention annuelle qui dépasse son fonds social de roulement. Par le chiffre des commissaires qu'il lui impose, par le contrôle financier et artistique qu'il exerce sur tous ses actes, l'État est en réalité le véritable administrateur du musée. C'est donc un peu à tort que parfois l'on cite le musée des Arts industriels de Berlin comme un exemple concluant d'une création prospère due à l'initiative privée. (Le fonds social a même dû être fourni par une institution municipale, la *Friedrich Wilhem Stilfung*, que représentent actuellement dans l'administration du musée le bourgmestre de Berlin, le vice-président du conseil municipal de cette ville, et le président du conseil général de l'enseignement.) Par son organisation artistique, par son enseignement technique, le musée de Berlin se rapproche beaucoup de celui de Vienne, l'institution qui, entre les trois, m'a paru répondre le plus exactement au caractère et au but d'un musée des arts décoratifs national, destiné à favoriser le développement du goût dans le peuple et la prospérité des industries d'art d'un pays. L'organisation et le fonctionnement de ce dernier musée reposent sur des principes sainement démocratiques : la responsabilité, l'initiative individuelles pour ceux qui ont reçu mission de le diriger ; un contrôle intelligent et sérieux par l'institution d'une commission de curateurs composée de personnalités éminentes et très compétentes en la question.

Je craindrais de paraître soulever des questions de personnalité irritantes, si j'établissais une comparaison entre ces divers musées et celui que projette de fonder chez nous une société qui a rendu à l'industrie artistique française les plus grands services. Toutefois, je ne saurais m'abstenir de signaler ce fait très important : c'est qu'ici et là, à Berlin, à Munich, comme à Vienne, on n'a pas cru devoir et pouvoir se passer de l'ingérence et de la participation directes des gouvernements. Ce système d'organisation assure ainsi à ces institutions une prospérité, une autorité et une puissance d'expansion qu'elles n'auraient pu certainement acquérir, en

se confinant étroitement dans le système, excellent en principe, mais fort décevant et aléatoire dans la réalité, de l'initiative privée. Nous ne sommes point en Amérique. Sous peine de faire fausse route, de ne rencontrer que l'insuccès au bout d'une entreprise aussi colossale, nous devons tenir beaucoup compte de nos mœurs et de nos traditions. D'ailleurs, les circonstances sont trop graves, la nécessité de la création de musées d'art industriel est trop urgente pour tenter des expériences qui pourraient échouer et qui compromettraient ainsi l'idée même de l'institution.

MARIUS VACHON.



LES

ANCIENNES TOILES PEINTES ET IMPRIMÉES

A L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE



Il nous reste à parler des anciennes toiles peintes ou imprimées qui figuraient à l'Exposition de l'Union centrale.

L'emploi de la toile peinte ou imprimée doit remonter aux origines mêmes du tissu; quelques fragments d'étoffes ainsi décorées ont été découverts dans des sarcophages, où ils entouraient des momies égyptiennes. Pour des époques aussi reculées, la distinction n'est pas toujours possible à établir entre le travail du pinceau et celui de l'impression.

En Grèce et dans l'ancienne Rome, les toiles peintes ou imprimées de l'Inde étaient déjà recherchées; elles portaient le nom d'*Othonia* et de *Sindones*, et le prix que l'on y attachait était tel, qu'au début elles servirent de vêtement aux dieux.

Hérodote, Strabon, Arrien signalent l'emploi des toiles peintes fabriquées dans l'Inde antérieurement à Alexandre.

Les descriptions d'Apulée et de Claudien mentionnent également la diversité des animaux imaginaires qui ornaient les tissus indiens.

En Chine, les étoffes imprimées existaient à une époque très reculée; nous avons rencontré, au musée industriel de Lyon, un tissu de damas de soie imprimé dont le dessin représente des mandarins et des oiseaux symboliques, notamment le fong-hoang. Cette étoffe entourait une

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVII, p. 61.

momie chinoise contemporaine des Ptolémées. — Les anciens possédaient du reste une connaissance étendue des matières tinctoriales ; nous en avons déjà parlé, lorsque nous nous sommes occupé des étoffes de soie et des diverses sortes de *pourpres*. Les *tinctores* ou teinturiers obtenaient du pastel la couleur bleue ; ils se servaient aussi de la gaude, de la fleur de carthame, de l'orseille, de l'indigo et du kermès. Pline et Vitruve nous signalent également l'emploi de la garance.

L'analyse de la couleur employée sur une toile à bandes bleues qui entourait une momie conservée au musée luthérien de Glascow a fait reconnaître tous les caractères de l'indigo. Il nous faudrait citer aussi, parmi les autres matières colorantes utilisées par les anciens, l'orcanète, la noix de galle, l'écorce de noyer, les sulfates de fer et de cuivre, etc., etc.

Strabon dit, en parlant des Messagètes, qu'ils forment sur leurs habits des ornements variés en y imprégnant des couleurs dont la teinte est inaltérable.

Les Indiens traçaient sur la toile des dessins au pinceau composés de fleurs et d'animaux, et se servaient également de planches gravées sur bois pour l'impression du tissu.

Pline nous apprend qu'après avoir indiqué les dessins sur la toile, en utilisant différents acides et alcalis, on plongeait le tissu dans un bain de teinture bleue qui le faisait ressortir en trois couleurs.

Si nous arrivons à une époque plus rapprochée de nous, nous voyons que les fabriques de Tyr, d'Alexandrie, de Damas et d'Antioche produisaient des étoffes imprimées où l'on pouvait compter jusqu'à six cents figures. Saint Astérius, s'élevant contre le luxe de ces étoffes historiées, en défendait l'usage en disant aux fidèles du IVe siècle que « les habits de ces chrétiens efféminés étaient peints comme les murailles de leurs maisons. » Plus tard, Grégoire de Tours mentionne des tissus peints (*vela picta*) d'une grande richesse, qui existaient de son temps.

Au moyen âge, les pailes de l'Inde étaient très estimés et nous les retrouvons signalés dans les romans de chevalerie et dans les inventaires.

L'Exposition de l'Union centrale renfermait deux spécimens fort rares d'impression sur tissu appartenant au Kensington-Museum. Le premier est une étoffe de toile dont le dessin imprimé en noir se compose de ramages et de fleurs avec faucons affrontés. La bordure, qui existe encore sur un des côtés, est formée d'enroulements et de feuillages. Le second est orné d'un dessin symétrique mélangé d'oiseaux et de feuillages.

Ces deux rares spécimens, dont nous avons rencontré les analogues

au musée de Cluny, sont du XIVe siècle et nous paraissent être d'origine flamande.

Un savant bien connu, M. Anatole de Montaiglon, a décrit, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, un parement d'autel remontant à la fin du XIVe siècle, dont les dessins sont exécutés à la plume et au pinceau. On peignait aussi, à cette époque, les étendards et les bannières.

Il nous faut mentionner également un certain genre de tenture fait en vue d'imiter la tapisserie, qui était fort à la mode au XVe siècle sous le nom de *toiles peintes*.

Une Madone attribuée à la mère de Constantin que l'on voit à Vercelli est faite d'une série de pièces de soie assemblées; la tête et les mains étant décorées au pinceau. Ce procédé s'était conservé jusqu'au XVIe siècle. Félibien cite des tentures « peintes sur toiles d'argent » qui auraient été exécutées par le Primatice. Vasari signale de cet artiste sept pièces d'histoire d'une exécution analogue, qu'il aurait faites pour le cardinal Augusta. Du reste, l'église des Chiesini, à Forli, possède une toile d'argent décorée par le même procédé.

Nous devrions mentionner également les toiles peintes de l'hôtel-Dieu de Reims et les grandes tentures exécutées, d'après les compositions de Raphaël, au moyen de certains procédés de teinture au pinceau qui ont été repris de nos jours avec succès. Ces tentures figuraient à l'une des expositions de l'Union centrale. Celle qui eut lieu au Trocadéro en 1878 nous fit connaître une tenture peinte aux Gobelins sous Louis XIV, représentant le grand Condé donnant des ordres à ses troupes.

Deux fragments de tentures analogues ont été exposés par M. Penon. Leur entourage se compose de fleurs, de fruits et d'enfants dont les corps se terminent par des feuillages. On retrouve ces tentures mentionnées dans les *Comptes des bâtiments*, où elles portent le nom de « tapisseries de peinture en teinture. » Elles ont été exécutées par François Bonnemer sous la direction de Le Brun. Ces tentures, peintes sur un reps de coton qui simule le grain de la tapisserie au métier, étaient sans doute une imitation économique et surtout rapide de cette dernière, car Louis XIV y consacra pendant plusieurs années des sommes relativement importantes, à l'époque même de la plus grande activité de la manufacture des Gobelins.

Dans le *Guide marseillais* de 1779-1780, Melchior Bardier et Joseph Dupré sont indiqués comme fabricants de tapisseries peintes. L'Exposition de l'Union centrale nous montrait un panneau décoratif dans le goût italien du XVIIIe siècle dont les dessins ont été exécutés au pinceau sur un taffetas crème. Ils représentent le triomphe de Neptune et d'autres

sujets mythologiques analogues encadrés dans des médaillons semés de place en place et reliés entre eux par des guirlandes de fleurs, des vases et des trophées de tout genre. Le centre de la décoration est occupé par un édifice soutenu par des colonnes et terminé par un dais. Ce panneau passe pour avoir décoré le fond du lit de la princesse de Lamballe, au palais de Versailles; il appartient aujourd'hui à M. le baron de la Borie de la Batut.

Pour en revenir à l'industrie des toiles peintes et imprimées, Raynal nous dit que celles qui portaient le nom de Perses étaient fabriquées dans les Indes. Les Arméniens qui en trafiquaient les faisaient venir par Ispahan et les vendaient ensuite comme toiles de Perse. On sait que les étoffes de soie ou de coton, qui portaient le nom de siamoises, furent introduites par l'ambassade du roi de Siam venue sous Louis XIV. Elles jouirent d'une certaine vogue pendant une partie du XVIIIe siècle. Parmi les toiles imprimées ou peintes désignées sous ce nom, nous en citerons plusieurs exposées par M. Richard Cavaro, qui sont ornées de fleurs et d'oiseaux imaginaires.

Les Hollandais passent pour avoir été les premiers qui introduisirent en Europe l'industrie des toiles peintes imitant celles de l'Inde. A la suite de la révocation de l'édit de Nantes, des réfugiés français vinrent s'établir en Hollande et s'y perfectionnèrent dans cette industrie. L'un d'eux la transporta en Angleterre, à Richmond sur la Tamise, en 1690. Un autre, Jacques Deluze, natif de la Saintonge, l'établit au Bied dans le canton de Neufchâtel, en Suisse, en 1689. De là, cette industrie se répandit en Allemagne, en Portugal et en France, notamment à Paris, dans ses environs (Sèvres, Corbeil), puis à Orange, à Marseille, à Nantes, à Angers.

En Normandie notre ancêtre maternel Abraham Frey fonda la première usine d'indiennes à Bondeville-lès-Rouen en 1758[1], malgré l'opposition qui existait alors à la fabrication des toiles peintes en France. Cette opposition venait surtout des marchands et fabricants de toiles blanches et de tissus de couleur, lesquels craignaient que l'usage des toiles imprimées ne nuisît à leur commerce. Le 9 novembre 1759, un édit royal en autorisa la fabrication.

Ce fut un jeune homme de dix-neuf ans, Oberkampf, dont le nom est devenu célèbre, qui obtint cet édit. Il s'établit dans la vallée de Jouy, près de Versailles, où il imprima sa première pièce en 1760. En sortant de chez son père qui exerçait le métier de teinturier, ce jeune homme

1. *Histoire des anciennes corporations d'arts et métiers*, par Ch. Ouin-Lacroix. Rouen, 1850, p. 139 et *Leçons de chimie élémentaire*, par M. J. Girardin, correspondant de l'Institut. Paris, 1875, p. 435.

était entré chez Samuel Kœchlin et Dolfus de Mulhouse; ceux-ci avaient été, avec Smaltzer, les fondateurs de la première manufacture de toiles peintes établie dans cette ville, en 1746. Les premières indiennes d'Oberkampf furent imprimées à la planche et les raccords des dessins faits au pinceau par des ouvrières appelées *pinçeauteuses;* l'emploi du rouleau ne vint que plus tard, en 1797. Nous n'entreprendrons pas ici la biographie de ce grand industriel; elle a été écrite par M. Labouchère. Grâce à sa persévérance et aux perfectionnements apportés dans son industrie, Oberkampf finit par triompher de la mode qui, en France, n'estimait que les toiles peintes ou imprimées venant de l'étranger. On porta ses indiennes à Paris et à Versailles, c'est-à-dire que l'élite de la société d'alors n'en voulut plus d'autres; en Angleterre même, elles furent préférées aux tissus imprimés dans ce pays. Oberkampf s'adressait, du reste, aux artistes les plus distingués de son temps pour la composition de ses dessins, et deux de ses toiles imprimées exposées à l'Union centrale semblent avoir eu pour modèles des cartons de Prud'hon et de Prieur.

La première de ces toiles est décorée de médaillons représentant la *Marchande d'Amours*, le *Temps vainqueur*, l'*Amour et Psyché;* les sujets sont reliés par des attributs de toutes sortes et par des amours suspendus en l'air se détachant en clair sur un fond camaïeu rose brique. Cette tenture appartient à M. Faure.

L'autre étoffe a été exposée par M. Cavaro; elle est décorée de motifs tirés de l'ornementation des vases grecs, de divers attributs et de sphinx se détachant en brun foncé sur un fond jaune d'ocre. En plus de ces spécimens exposés, on connaît les grands sujets pour ameublement exécutés à Jouy par Oberkampf : la *ferme*, les *quatre parties du monde*, *Paul et Virginie*, les *mongolfières*, les *fables de La Fontaine*, etc. Toutes ces pièces, imprimées avec des couleurs solides qui ont résisté au temps, montrent que l'estampille *bon teint*, dont elles étaient revêtues, ne fut pas un vain mot.

Il nous reste à parler des velours peints et imprimés.

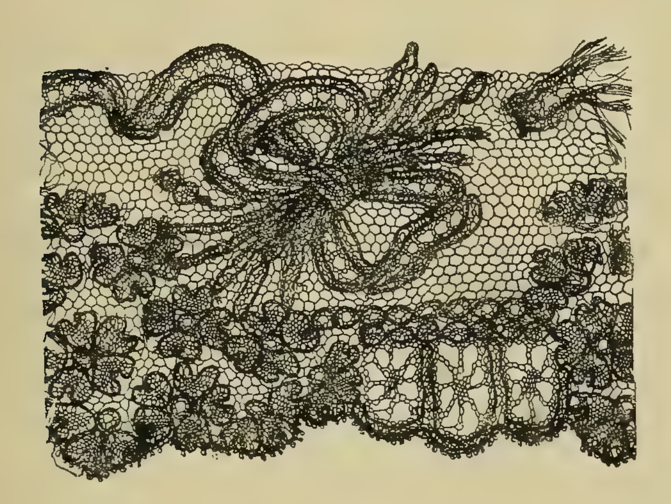
Un artiste de Lyon de la fin du XVIII[e] siècle acquit une réputation pour ses velours peints : nous voulons parler de Grégoire, dont le musée industriel de Lyon a exposé plusieurs œuvres fort curieuses, parmi lesquelles nous citerons deux têtes de jeunes filles d'après Greuze, qui sont d'une exécution remarquable.

En 1788, Bonvallet créa l'impression sur velours et sur les étoffes de laine feutrée, mais son invention n'atteignit son complet développement qu'en 1815 : les dessins des échantillons de velours, de la manufacture

de Saint-Maurice-les-Amiens, exposés par l'Union centrale des beaux-arts, indiquent bien du reste l'ornementation de cette époque.

Nous touchons ici au terme de notre étude. En quittant cette exposition de l'Union centrale, qui renfermait tant de merveilles des autres âges dont la vue aura été si fertile en enseignements précieux, nous ne pouvons nous dispenser de donner un dernier regard aux toiles imprimées modernes. Ce n'est pas sans un sentiment de bien vive satisfaction que nous voyons une province qui nous est chère occuper encore actuellement la première place dans une industrie où elle est restée française par ses idées et ses créations artistiques.

GASTON LE BRETON.



BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

La Gravure, par le vicomte Henri Delaborde. — *La Tapisserie,* par Eugène Müntz. — *Les Procédés de la gravure,* par A. de Lostalot. — *La Peinture anglaise,* par Ernest Chesneau.



MAINTENANT qu'on commence à reconnaître que l'enseignement des arts joue un rôle capital dans la vie d'un peuple, on s'étonnera que notre éducation générale ait pu si longtemps se passer de petits manuels spéciaux destinés à répandre dans les masses les notions élémentaires de l'art. Nous nous trouvions, en effet, bien en retard sur les autres nations. Alors que dans les hautes régions de la critique d'art et de l'érudition, ou dans tout ce qui touche au goût, à la curiosité, nous possédions une élite dont la prééminence est reconnue, indiscutée, notre enseignement primaire et même secondaire était nul dans ces questions. La jeunesse française, en quittant les bancs du collège, se trouvait dans la plus complète ignorance de ce qui constitue l'histoire même de la civilisation ; tout au plus avait-elle retenu quelques noms plus ou moins sonores, quelques généralités vagues, comme on en apprend par la force des choses. Aucune idée précise sur les styles, sur les œuvres, sur les époques. Les programmes scolaires étaient muets sur l'esthétique.

Les jeunes filles même, dont on s'applique avec tant de raison à développer l'instruction, les jeunes femmes, dont un si grand nombre trouvent dans les arts du dessin des distractions élevées et quelques-unes d'honorables moyens d'existence, les élèves des écoles spéciales, qui suivent

les cours de dessin, de peinture, d'architecture, de modelage, les ouvriers voués à nos industries artistiques n'avaient pas, eux non plus, de livres



FRONTISPICE
DE SIR JOHN GILBERT POUR LE « RICHARD III » DE SHAKSPEARE.

abrégés et bien faits, où ils pussent apprendre l'histoire et la théorie de l'art.

Ainsi que le disait fort bien M. Henry Havard dans sa *Lettre sur l'enseignement des beaux-arts :* « Le premier devoir qui nous incombe est

donc de créer avant tout le *livre* qui pourra, en maint endroit, suppléer auprès de l'élève au professeur absent, et même, au besoin, qui pourrait aider à former ce professeur, en lui apprenant ce qu'on attend de lui et ce qu'il doit lui-même observer, étudier et retenir pour pouvoir enseigner. Et quand nous disons le *livre,* nous prenons ce mot dans un sens général : un volume complet, qui renfermerait tout l'enseignement qu'il nous faut prodiguer, serait trop vaste et trop cher pour pouvoir être répandu à profusion. En outre, à chaque jour suffit sa tâche. Aussi, au lieu d'un *livre,* est-ce une *bibliothèque* que nous aurions dû dire, et c'est ce mot que dorénavant il faudra employer. »

C'est cette indispensable bibliothèque que M. Quantin a voulu créer, c'est cette idée féconde qu'il a voulu mettre en œuvre. Déjà la maison Hachette, en publiant la Bibliothèque des Merveilles, avait eu comme un pressentiment des services que pouvait rendre une tentative de ce genre. Mais c'est à M. Quantin que revient l'honneur d'avoir osé une publication d'ensemble, vraiment pratique, destinée à un but précis d'enseignement.

Le nombre des volumes en projet est très nombreux, peut-être le trouvera-t-on excessif pour un but de vulgarisation, peut-être y trouvera-t-on des doubles emplois, des répétitions inutiles, des matières trop spéciales. Le temps seul pourra dire s'il y a eu excès de bonne volonté et manque de pondération. Pour nous, une Bibliothèque de l'enseignement établie sur un plan plus simple et plus restreint eût été préférable ; nous eussions voulu que l'œuvre, dans son équilibre, dans son harmonie, fût longuement méditée, et en quelque sorte élaborée par une commission nommée par les collaborateurs et discutant sous la présidence de l'éditeur ; nous eussions voulu que tous les éléments d'un édifice aussi complexe fussent examinés, choisis avec la plus grande prudence, passés au crible, c'est-à-dire sanctionnés par l'accord de plusieurs hommes compétents. Six avis valent mieux qu'un en pareille matière. Mais nous ne sommes pas ici pour nous ériger en censeurs ; notre dessein est, au contraire, de louer tout ce que cette *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts* a déjà produit d'utile et d'excellent.

Ainsi nous n'aurons que des éloges à donner au choix des collaborateurs. On peut dire que tous les écrivains d'art ayant une valeur ou une notoriété en France ont été attachés à cette publication, chacun dans sa spécialité propre. C'est là une condition capitale de réussite. Les noms de MM. Bonnaffé, Darcel, Delaborde, Duplessis, Falize, Gasnault, Guiffrey, Guillaume, Havard, Mantz, Maspero, Montaiglon, Müntz, Rayet, etc., etc., n'ont pas besoin de commentaires. Les relations de M. Quantin comme

éditeur d'art et, nous pouvons le dire, comme imprimeur et ami de la *Gazette des Beaux-Arts,* l'ont servi à souhait.

Quatre volumes ont paru il y a déjà quelque temps ; il en a été rendu compte dans la *Chronique des Arts,* ce sont : l'*Anatomie artistique,* de M. Mathias Duval ; l'*Archéologie grecque,* de M. Collignon : la *Peinture hollandaise,* de M. Henry Havard ; la *Mosaïque,* de M. Gerspach.



LA PÊCHE MIRACULEUSE, D'APRÈS RAPHAEL.

(Tapisserie de la manufacture de Mortlake, au Garde-Meuble.)

Quatre autres viennent de paraître dont nous voulons dire quelques mots. On nous en promet autant pour cette année.

Comme leurs aînés, ces nouveaux volumes ont été traités par leurs auteurs avec une compétence toute spéciale. M. le vicomte Delaborde, l'éminent conservateur du Cabinet des estampes, a tracé le tableau de l'histoire de la gravure en Europe. Mettant à profit des études qui l'ont si fort honoré, il a donné une grande part de son travail aux origines de la xylographie, aux cartes à jouer, aux estampes dites à fond criblé, aux premiers essais de la gravure en creux et aux nielles florentins, c'est-à-dire au xve siècle. De même il a traité avec une prédilection marquée le chapitre de la gravure à l'eau-forte dans les Pays-Bas et celui de la gra-

vure au burin en France au XVIIe siècle. Le seul reproche que nous puissions faire à l'auteur, si toutefois une critique nous est permise, ou plutôt le seul regret que nous puissions exprimer, c'est que celui-ci ait mis trop de science et de haute critique dans ce petit volume, qui n'est en prin-



PASTORALE, D'APRÈS BOUCHER.

(Écran en tapisserie, au Garde-Meuble.)

cipe qu'un manuel écrit pour ceux qui ne savent rien ou presque rien sur la matière. C'est un reproche que nous aurons d'ailleurs à faire à plus d'un volume. Plus l'auteur aura de valeur spéciale, plus il aura de peine à se défendre contre l'entraînement même de son sujet. Il faut beaucoup d'abnégation pour abaisser sa pensée au niveau de la foule et remplir le rôle ingrat d'une utilité. Humble, mais délicate besogne que celle de vul-

garisateur. Par contre, ceux qui aiment, pratiquent ou connaissent le bel art de la gravure trouveront un vif plaisir à suivre M. Delaborde.

Le volume de notre collaborateur M. Alfred de Lostalot, sur les procédés de la gravure est, au contraire, entièrement écrit avec la préoccupation de fournir des notions simples et précises au plus grand nombre. C'est un véritable petit manuel technique où l'auteur, avec la compétence



LE GARDE ROYAL, PAR MILLAIS.

d'un homme depuis longtemps familiarisé avec ces questions, passe en revue dans leur ordre historique les différentes manières de produire une estampe : gravure sur bois, gravure en camaïeu, gravure à l'eau-forte et au burin, gravure au pointillé et en manière noire, gravure au lavis et à l'aquatinte, gravure en couleur, gravure par les procédés dérivés de la photographie (héliogravure), lithographie, etc. Nous ajouterons que son volume se distingue par l'entente et le choix tout particulièrement heureux des illustrations mises à l'appui du texte.

Les deux volumes de la *Tapisserie*, par M. Eugène Müntz et de la *Peinture anglaise*, par M. Ernest Chesneau méritent aussi les plus grands éloges. On ne pourrait les souhaiter meilleurs. Ces deux auteurs étaient depuis longtemps préparés à la tâche qui leur était dévolue. M. Müntz a eu la bonne pensée d'ajouter en appendice un petit répertoire des marques et monogrammes principaux.

Au point de la vue de la fabrication matérielle, les volumes de la Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts sont traités avec le plus grand soin et nous dirons même avec le plus grand luxe, si l'on veut bien considérer que l'éditeur donne pour la minime somme de 3 francs un volume de 350 pages tiré sur beau papier et illustré de 80 à 150 gravures.

L. G.



LE PÈRE DE NICOLAS BERCHEM



ON rencontre quelquefois chez les fanatiques de l'école hollandaise d'excellents tableaux de nature morte qui éveillent dans l'esprit le souvenir des peintures qu'on faisait à Harlem vers 1640, et qui, par le choix des motifs et par la manœuvre du pinceau, semblent provenir d'un contemporain, peut-être d'un ami de Willem Claesz Héda. Ces tableaux, où manque la note sentimentale, mais où l'art triomphe dans la sérénité d'une exécution robuste et tranquille, représentent d'ordinaire des « déjeuners », des tables couvertes de vases d'argent, de plats en faïence, de jambons entamés, de citrons coupés par le milieu, de verres à demi remplis, de couteaux, de fourchettes et des autres engins dont sont accoutumés de se servir ceux qui subissent une ou deux fois par jour la dure loi que Michelet appelait la « fatalité du ventre ».

Ces peintures, d'un caractère hollandais tout à fait loyal, portent souvent une date qui varie de 1630 à 1648; car, dans l'état encore fort incomplet de la science, notre chronologie s'enferme entre ces deux millésimes. Elles sont, en outre, signées d'un monogramme que nous reproduisons ci-après, et qui se compose d'un grand P, dont la queue verticalement allongée s'agrémente d'un C d'une proportion un peu moindre.

Nous avions déjà, au cours de notre enquête sur l'école hollandaise, rencontré quelques menus tableaux marqués du monogramme P. C., lorsque l'occasion nous fut donnée d'étudier chez M. Suermondt une œuvre caractéristique du maître qui a caché son nom dans la combinaison de ces deux initiales. Notre curiosité se sentit dès ce jour éveillée, et nous confiâmes nos perplexités aux lecteurs de la *Gazette* dans un des articles que nous avons consacrés, en 1874, à cette galerie, échouée aujourd'hui au musée de Berlin.

« Ici, disions-nous, se place une peinture mystérieuse. C'est un *Déjeuner*. Un homard, d'un ton superbe, est posé dans une assiette d'argent sur une table couverte d'une nappe blanche. Autour de ce plat de résistance, on voit des huîtres, un pain, un couteau, un vidercome. Le catalogue donne ce tableau à Christophe Pierson. L'attribution est inadmissible. Pierson, qui n'est peut-être pas très connu des amateurs français, a certainement fait des tableaux de salle à manger. Il peignait aussi la figure. Le 18 janvier 1868, on a vendu à l'hôtel Drouot le portrait d'une petite fille dans un paysage. Cette composition, signée et datée *Chr. Pierson, 1670,* était du plus pur

style Louis XIV et portait déjà le signe des décadences prochaines. Pierson, d'ailleurs, est mort en 1714. Or notre *Déjeuner* est une peinture à la Héda, un morceau sincère et du bon temps. Avec la date 1642, on y lit un monogramme formé d'un P et d'un C. Nous reproduisons cette marque énigmatique, en la dédiant aux esprits curieux. Le problème vaudrait la peine d'être résolu. Le maître P. C. est incontestablement un vaillant pinceau[1] ».

On remarquera combien cette littérature était peu compromettante. Aucune affirmation, pas même une conjecture; une prudence à faire envie au serpent. On nous avait pourtant parlé du monogramme P. C. ou C. P., et nous savions qu'il en était question dans les livres. Un jour, comme nous flânions à Bruxelles avec Burger, et comme notre conversation, dirigée vers les peintres de nature morte, sautait gaiement de Héda à Kalf, en passant par Albert Cuyp et le père de Paul Potter, mon interlocuteur me dit, avec l'accent de la certitude : « Sachez que toutes les fois que vous rencontrerez un tableau de *still-life* signé du monogramme composé d'un P et d'un C, vous pourrez hardiment l'attribuer à Clara Peeters ». Je baissai la tête avec l'humilité d'un disciple; mais, en qualité de critique désireux de rester libre, je me promis de chercher des preuves.

Or il n'y a jamais eu de preuves. Où donc l'excellent Burger avait-il pris le droit de parler sur un ton aussi affirmatif de Clara Peeters, de son talent comme peintre de nature morte et de son monogramme? Dans les livres, sans doute. Mais les textes des spécialistes ne donnent rien qui puisse faire naître une conviction dans l'esprit : leurs déclarations sont des incertitudes mal déguisées.

François Brulliot est curieux à entendre. Après avoir reproduit en marge le signe P. C., accompagné de la date 1648, l'auteur du *Dictionnaire des monogrammes* (Munich, 1832) ajoute ce qui suit : « Pottenburg (Corneille), artiste inconnu. On lui attribue la marque ci-mentionnée, qui se trouve sur des tableaux représentant des sujets inanimés. Il est plutôt à croire que cette marque appartient encore à Clara Peeters, qui a peint dans la même manière ». Et Brulliot renvoie à ce qu'il a déjà dit de cette virtuose (nº 1239). Là, il figure le monogramme que nous connaissons; mais qui, combiné avec un F, a un caractère tout différent, et il écrit : « Peeters (Clara), artiste sur laquelle nous n'avons pas trouvé de renseignements. On voit la marque ci-mentionnée, ou son nom *Clara Peeters pinx.*, ou le nom de baptême *Clara P.*, sur des tableaux représentant des sujets inanimés, qui sont d'une exécution belle, mais un peu sèche : ils portent le caractère de l'école flamande ».

Avec M. Siret la question reste au même point. L'écrivain reproduit à la fois, comme la marque de Clara Peeters le chiffre P. C. et la combinaison P. C. F., qui ne semble pas appartenir au même peintre, et il essaye de caractériser sa manière : « Pinceau hardi, touche de maître ». Il rappelle en outre que le catalogue du Musée de Madrid enregistre quatre tableaux de Clara Peters ou Peeters, un entre autres, *Flores y comestibles*, qui porterait, avec la *firma* de l'auteur, une date étrange, 1611. M. Siret ne pouvait prévoir que ces indications, plus ou moins exactes, ne seraient pas reproduites dans la nouvelle édition du catalogue de M. P. de Madrazo (1878). Sans doute les quatre tableaux, jadis attribués à Clara Peeters, sont encore à Madrid ; mais, si la description en a été bien faite, elle donne à penser, car il n'est plus question de la

1. *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, t. IX, p. 526.

signature ni de la date 1611, qui serait ici un trait de lumière. Les auteurs du nouveau catalogue disent d'ailleurs, comme Bruliot et M. Siret, que Clara Peeters se rattache à l'école flamande. Cette déclaration a son importance, puisque le tableau de l'ancien cabinet de M. Suermondt et les peintures analogues que nous avons rencontrées sont tout ce qu'il y a de plus hollandais au monde.

Pour être complet, j'ajouterai que le D[r] Nagler, au second volume de son livre *Die Monogrammisten*, publié à Munich en 1860, fait assez bon marché de Corneille Pottenburg, que personne ne connaît et qui appartient peut-être à la curieuse catégorie des peintres qui n'existent pas. Il se montre, au contraire, fort inquiet de Clara Peeters, car il revient à plusieurs reprises sur cette savante fille (n[os] 48, 359, 512); mais son érudition est troublée et troublante. En présence de ces textes, et surtout en présence des œuvres, nous hésitions beaucoup.

Hésitation salutaire! une explication nouvelle nous arrive de Cambridge. Le monogramme P. C. serait celui de Pieter Claesz, de Harlem, c'est-à-dire du père de Nicolas Berchem.

Cette ingénieuse découverte appartient à M. le professeur Sidney Colvin, un savant qui a vu beaucoup de peintures et qui juge les questions d'art avec une grande liberté d'esprit. Dans une lettre que l'*Academy* a insérée le 21 octobre 1882, il décrit un tableau conservé au Fitzwilliam Museum, qui porte le monogramme P. C. avec la date 1630. Ce monogramme, dont il donne le fac-similé, est un peu moins grand que celui du *Déjeuner* de l'ancienne galerie Suermondt, mais il est d'un dessin exactement pareil; il est de la même main. Le panneau décrit par le professeur de Cambridge représente une table, où se groupent, sur une étoffe verdâtre, un vase d'argent doré en partie, les tranches d'un citron coupé, un couteau à dessert, un verre à boire. C'est, dit M. Sidney Colvin, un vigoureux et savant morceau de nature morte, traité d'une façon précise et ferme, transparent dans les ombres, empâté dans les lumières, et assez voisin de la manière de Willem Claesz Héda. Et l'auteur explique comment, mis en éveil par un passage de Houbraken et guidé par cette sorte de flair que possèdent les amateurs délicats, il est arrivé à conjecturer que le P dont la queue est traversée par un petit C pourrait être le monogramme de Pieter Claesz, de Harlem.

Dans un post-scriptum publié le 4 novembre suivant par le même journal, M. Sidney Colvin, qui s'était d'abord tenu sur la réserve, est tout à fait affirmatif. Il a reçu de bonnes nouvelles de La Haye. Les Hollandais ont cherché de leur côté: ils ont trouvé la preuve demandée. La certitude serait aujourd'hui acquise : le maître au chiffre P. C. est bien Pieter Claesz, et Berchem est décidément le fils d'un très bon peintre.

Cette révélation, longtemps désirée, fera sans doute réfléchir les gens de Berlin, qui, possesseurs du *Déjeuner* de l'ancienne galerie Suermondt, n'ont pas maintenu sans regret l'attribution à Christophe Pierson, attribution qui, dès 1874, était déclarée chimérique[1]. Elle touchera aussi nos amis du Louvre qui, comme nous tous, ont encore beaucoup à apprendre sur l'histoire de l'école hollandaise.

L'auteur du catalogue actuel, Frédéric Villot, avait adopté un étrange système. Il semble partir de ce principe, que le père d'un maître illustre doit nécessairement être un personnage sans conséquence. Voyez les quelques lignes qu'il consacre à Paul

1. Ici, la chronologie fournit un argument définitif. Comment Pierson, né en 1631, aurait-il pu peindre, en 1642, le vigoureux tableau du Musée de Berlin?

Potter : « Pieter Potter, son père, peintre médiocre... » Voyez aussi sa notice sur Berchem : « Son père Peter Klaasze, peintre médiocre de nature morte... ». Dans un cas comme dans l'autre, Villot se trompait.

Le XVIIIe siècle connaissait mieux que nous le pauvre Pieter Claesz de Harlem. Houbraken en a parlé sans trop de mépris; il dit bien quel était son genre, et, à la façon dont il caractérise son talent, on peut croire qu'il avait vu plus d'un tableau de ce peintre dédaigné. C'est, nous l'avons dit, un passage du *Groote Schouburgh* qui a fait naître chez M. Sidney Colvin la pensée que le monogramme P. C. pouvait être celui de Pieter Claesz. Descamps s'est aussi servi du texte d'Houbraken, en l'arrangeant à sa manière. Pierre van Harlem, c'est-à-dire Pieter Claesz, est pour lui un artiste médiocre « qui ne peignoit que des poissons, des desserts, des sucreries, des confitures, et quelques vases d'argent et de porcelaine ». Il ne faisait, en effet, que des choses modestes et familières, mais il les faisait bien.

Quant à la biographie du maître, il n'est pas encore possible de l'écrire. Nous possédons cependant quelques premières informations, qu'on trouvera résumées dans les *Artistes de Harlem,* de Van der Willigen (1870). La date de la naissance de Pieter Claesz reste inconnue, mais il faut la placer aux dernières années du XVIe siècle, aux environs de 1595. Les Hollandais de la grande époque se mariaient jeunes. Pieter devait avoir au moins vingt ans lorsque, le 21 mai 1617, il épousa à Harlem Geertjen Hendricks. D'après les actes retrouvés aux archives, ils paraissent avoir eu deux enfants : une fille, baptisée le 25 mars 1618; un fils qui, sous le nom de Claes, c'est-à-dire Nicolas, reçut le baptême le 1er octobre 1620. C'est notre Berchem, que le catalogue du Louvre fait naître en 1624. Cette date, reconnue inexacte, a été partout abandonnée.

Enfin, Van der Willigen possédait un exemplaire du billet qui, annonçant les funérailles de Pieter Claesz, confirme une fois de plus les liens de famille qui le rattachaient au maître des pastorales : « Vous êtes prié d'assister, samedi le 1er janvier 1661, à trois heures précises, à l'enterrement de Pieter Claesz, peintre, père de Claes Pieterz Berchem, etc. ». Il est donc mort le 30 ou le 31 décembre 1660.

Parmi les tableaux de Pieter Claesz nous n'en connaissons encore que trois qui soient datés : celui du Fitzwilliam Museum, révélé par M. Sidney Colvin (1630); le *Déjeuner,* de M. Suermondt, aujourd'hui à Berlin (1642), et celui qui porte le monogramme reproduit dans les dictionnaires de Brulliot et de M. Siret (1648), et dont le « domicile » n'est pas indiqué par les auteurs.

D'autres tableaux de Pieter Claesz sont à l'état flottant dans notre souvenir; malheureusement, nous avons négligé d'en prendre note, car nous ne pouvions prévoir que M. Sidney Colvin s'intéresserait un jour au père de Nicolas Berchem. Il faudra désormais être plus attentif aux peintures de nature morte signées du monogramme P. C. Le professeur de Cambridge demande des informations nouvelles. Il a mille fois raison. Ne nous lassons point d'être curieux; cherchons toujours. Qui sait si des âmes charitables ne répondront pas à nos questions indiscrètes?

PAUL MANTZ.



PREMIÈRE EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE PEINTRES ET SCULPTEURS



EST-CE bien le moyen d'arrêter le torrent d'expositions qui nous envahit, que de parler de celle qui, pendant un mois, a été ouverte rue de Sèze, sous le titre pompeux de Société internationale de peintres et sculpteurs ? En pareil cas, ne vaut-il pas mieux feindre d'ignorer, et, pour un mal qu'on n'a pu conjurer, le meilleur remède n'est-il pas le silence ? Je ne le crois pas et je le prouve, car il me paraît à propos de dire quelques mots des expositions en général et de celle-ci en particulier. On ne supprime les abus qu'en les dénonçant, et il n'est jamais inutile d'en rechercher les causes et d'en prévoir les effets. Les expositions se multiplient d'une manière inquiétante : c'est un fait incontestable. On se souvient de toutes celles de l'an dernier : dans le mois de novembre, on n'en comptait pas moins de trois ouvertes à la fois. Rien ne serait plus louable que de pareilles tentatives, si elles avaient un but sérieux, si elles devaient mettre en lumière des talents ignorés ou favoriser des essais hardis. Il n'en est pas ainsi; on attire le public par des noms connus, et ces lieux d'exposition ne sont, pour ainsi dire, que les succursales des ateliers en renom. Tel artiste aimé du public, en mettant à la suite les unes des autres les expositions plus ou moins internationales des cercles d'abord, et celles des Champs-Élysées ensuite, peut exposer en permanence sa peinture aux regards des visiteurs. Comment, je vous le demande, équilibrer la production et la consommation ?

Cela tient à ce que les mœurs littéraires sont peu à peu devenues celles des peintres. Les artistes considèrent le travail comme un préjugé, et en cela ils ne font que suivre l'exemple donné par les gens de lettres. Qui est assez naïf aujourd'hui pour composer un livre ou écrire une histoire ? Confidences, mémoires, notes éparses, chroniques au jour le jour, tels sont les titres familiers qu'on lit sur la couverture des livres neufs. Nous apprenons combien nos grands hommes ont eu de nourrices, à

quel collège d'internes ou d'externes ils ont été élevés. Il y a beau temps qu'on a démoli le mur de la vie privée. De pareilles habitudes de travail et d'esprit ont gagné jusqu'à nos peintres. L'impressionnisme est venu à point pour autoriser le sans-gêne. Le public s'est trouvé flatté qu'on le jugeât digne d'une pareille intimité. Moins on lui montre, plus il se trouve connaisseur. Cette lune de miel durera-t-elle et ne viendra-t-il pas un jour où, lassé d'admirer des taches et de supputer des valeurs, le public s'en retournera au Louvre regarder des tableaux? Il trouvera alors qu'il est fort bien d'avoir des dons naturels, mais que l'étude n'y nuit point; il jugera qu'avant de paraître devant lui, peut-être vaut-il mieux penser et travailler. Quand cette révolution se produira, sera-t-il encore temps? Le laisser-aller de la composition, le dédain de tout sujet attrayant, l'incorrection du dessin, tous ces vices actuels ne seront-ils pas devenus chroniques, et n'est-il pas à craindre que l'impressionnisme ne se guérisse point? C'est pourquoi il serait sage de supprimer les exhibitions continues, qui ne peuvent qu'aggraver le mal.

Nulle ne me fournira un meilleur argument que la première exposition de la Société internationale. Quel élément nouveau a-t-elle apporté à l'art contemporain? Son titre même n'avait rien de rare, et il ne faisait que reproduire, avec un caractère plus général, le titre moins ambitieux qu'avait pris, au printemps dernier, un groupe d'artistes organisateurs d'une exposition internationale de peinture. Si internationale il y a, il me semble que, dans la première en date, MM. Menzel, Tadéma, Millais, Stevens et Madrazo représentaient mieux l'art en Europe que MM. Van Beers, Egusquiza et Tofano. Quant aux Français, je me bornerai à rappeler que M. Baudry figurait au milieu d'eux. J'arrête ici les comparaisons, et si j'ai rappelé la manifestation internationale du printemps, c'est pour marquer qu'elle était bien récente et qu'elle ne manquait point d'importance. Malgré tous nos efforts, il nous est impossible de trouver un sens à l'exposition actuelle. Que veut-elle prouver? Quelle expérience tente-t-elle? Je vois réunis des artistes de nationalité différente, qui font de la peinture plus ou moins bonne. Je ne vois qu'un lien entre eux, c'est le goût des bonnes installations et sans doute le moyen de se les procurer. Si le fond manque à la Société, assurément les fonds ne lui font pas défaut. Encore un trait de mœurs contemporaines : les tableaux sont aujourd'hui si bien logés dans la galerie Petit, qu'on a peine à les juger dans l'encadrement rouge qui les fait valoir, sous la lumière du jour habilement répartie et sous la clarté du soir plus flatteuse encore. Les exposants ressemblent à une femme laide qui s'habille bien.

Avant d'arriver au rapide examen des œuvres internationales, je tiens à citer le nom d'un des artistes de la rue de Sèze. J'aurais dû parler de lui tout d'abord, afin que pas un des reproches que j'adressais à nos contemporains ne pût l'atteindre. Il est à l'abri, puisqu'il n'est pas un peintre et qu'il est un sculpteur. J'ai nommé M. de Saint-Marceaux. Avec M. d'Épinay, il représente la sculpture française et les quatre bustes qu'il expose sont avant tout des modèles de sérieux travail et de bon goût. La Basquaise l'emporte sur tous les autres, avec sa jolie tête, coiffée d'un mouchoir noué sur la tempe droite. On ne peut modeler à la fois avec plus de délicatesse et d'ampleur. Muscles profonds, saillies et dépressions de la peau, sinuosités de la bouche, tout est si bien enveloppé qu'on croit voir le velouté de la jeunesse. Les yeux ont un regard; ils vivent. Qu'on ne croie pas surtout que M. de Saint-Marceaux ne respecte point les lois de son art, il ne représente la vie que par la forme, et il n'a d'autre ambition que d'être un grand sculpteur. Son ambition est satisfaite.

Parlons aussi de M. Gemito, qui représente à lui seul la sculpture étrangère. Quelque talent qu'il ait, je crois qu'il y a d'autres sculpteurs en Europe. C'est à Naples qu'il est né, à l'Académie des beaux-arts de cette ville qu'il a fait son éducation; aussi est-ce ce coin de l'Italie qu'il a particulièrement observé. Son pêcheur est un jeune Napolitain admirablement ressemblant, et tous ceux qui l'ont vu ont gardé le souvenir de cette figure riante. Le petit marchand d'eau à la fontaine est observé et rendu avec un entrain et une justesse qui sont bien des qualités modernes et qui sentent le pays du soleil. Ces deux ouvrages avaient, du reste, figuré au Salon.

En peinture, la quantité, rue de Sèze, l'emporte sur la qualité, et nous nous trouvons en présence d'œuvres nombreuses que nous allons tâcher de trier. Commençons par les étrangers, la politesse l'exige, et louons avant tout M. Ribera, dont le caractère me paraît encore supérieur au talent. N'a-t-il pas eu l'honnêteté de placer au coin du seul tableau qu'il expose une pancarte avec ces deux mots : « non terminé » ? Il s'agit d'une *Sortie de souper*. On voit dans le brouillard du matin des hommes et des femmes en costumes un peu débraillés, des voitures qui les attendent et de pauvres diables en haillons qui les regardent. L'ensemble est agréable et très suffisamment achevé. Par le temps qui court, M. Ribera est parfaitement en règle. Sa toile est couverte; combien parmi ses confrères en peuvent dire autant ? et ceux-là n'ont pas reconnu qu'ils n'avaient point terminé. Un autre parti qu'aurait pu prendre M. Ribera était de ne point exposer, puisqu'il n'avait pas fini. C'eût été bien naïf.

Pour les étrangers, je préfère ceux qui se livrent à l'importation à ceux qui font de l'exportation. Pardon de cette expression commerciale qui est venue naturellement au bout de ma plume. Les articles de mode que M. Tofano envoie de Paris me semblent bien inférieurs à ceux que M. Liebermann nous adresse de Munich et aux toiles de M. Edelfelt de Finlande. Tous deux ont eu grand succès, l'an dernier, au Salon : l'un avec la *Cour de la maison des Orphelines à Amsterdam*, l'autre avec le *Service divin au bord de la mer*. Il était intéressant de les revoir. M. Liebermann reste le peintre simple que nous connaissions. Sa naïveté sincère ou jouée possède un grand charme dans le *Tisserand* et le *Jeu des quatre coins*, ses deux seules toiles intéressantes. La douceur de la lumière, la qualité de la verdure, le naturel des attitudes, tout cela compose un ensemble agréable. M. Liebermann a vraiment du talent. M. Edelfelt parcourt un champ plus vaste, depuis les grands portraits en pied jusqu'aux intérieurs de brasserie. A toutes ses toiles je préfère un petit portrait d'homme qui mérite bien le verre destiné à le protéger. C'est un excellent morceau de peinture. La couleur et le modelé se valent et la tête est bien vivante. M. Stewart a une vue du Caire à signaler. Il a su ne ressembler à personne dans un pays que tant de peintres ont exploité.

Faut-il compter M. Sargent parmi les étrangers ? Il est né en Amérique, mais il a appris à peindre à Paris, sous la direction de M. Carolus Duran. Il fait honneur à la ville et au professeur. Aujourd'hui il est bien connu, et à toutes les dernières expositions des Champs-Élysées on l'a admiré. Ce qui frappe tout d'abord, c'est de voir à quel point son métier l'amuse. Par une juste conséquence il amuse les autres. On suit sur la toile le travail du pinceau; les coups de brosse laissent leur trace et le couteau à palette ne garde jamais l'anonyme. Que ses tableaux soient grands ou petits, ils sont exécutés avec la même flamme. Rue de Sèze, il a une fort grande toile dont le simple titre est : *Portraits d'enfants*. Imaginez une salle très grande et très noire qu'éclaire un jour de côté; pour tout mobilier, deux énormes potiches, et pour habitants quatre

petites filles. Toute la lumière donne sur la plus petite, enfant de deux ou trois ans, assise au milieu de la chambre, par terre, une poupée entre les jambes. Comment aurait-elle pu s'asseoir? sur les potiches? elles sont plus hautes qu'elle. A ce morceau capital, où M. Sargent a mis ses tons les plus brillants, je préfère la fillette du coin avec son tablier blanc et ses bas noirs. Hélas! ils ne sont pas assez noirs pour dissimuler la défectueuse anatomie des chevilles. Les potiches, elles, n'ont ni bas ni chevilles, aussi sont-elles enlevées avec un brio irréprochable.

M. Sargent complète son exposition par des vues de Venise d'un format moins développé que sa famille de potiches. Ne nous montons pas la tête sur Venise; nous n'y verrons ni grand Canal ni place Saint-Marc; tout cela est banal et usé. M. Sargent nous conduit dans d'obscurs carrefours et dans des salles basses toutes noires que transperce un rayon de soleil. Où se cachent les belles du Titien? Ce ne sont certes pas leurs descendantes que nous apercevons à peine sous leur chevelure inculte, drapées dans un vieux châle noir comme si elles grelottaient la fièvre. A quoi bon aller en Italie pour y recueillir de pareilles impressions? Avec un bien moindre déplacement on trouve, à la Villette et à Belleville, des rues d'aussi triste apparence et des femmes d'aussi mauvaise mine. M. Sargent a deux portraits, l'un de femme en noir qui est tout à fait éclatant, enlevé de main de maître; l'autre, une femme aussi, qui regarde si bien à travers des lunettes. M. Sargent se montre là un impressionniste de premier ordre; il rend en perfection l'aspect d'un visage sur lequel on jette à peine un regard et chez qui, par exemple, les lèvres et les dents se confondent et se détachent à la fois. Puis, pour ne pas perdre de temps, le fond n'est qu'à moitié couvert.

Les faiseurs de portraits sont en lutte ouverte avec les photographes, et eux aussi ils livrent des ressemblances garanties avec de la peinture instantanée; témoin M. Boldini. Quel virtuose! Tantôt il vous donne quelques touches éparses sur une toile, tantôt, comme dans la *Station d'omnibus*, il achève à outrance, en montrant les plus petits détails et soulignant les reflets. Quand il s'avise de rester entre les deux, il fait un excellent portrait, comme cet homme qui se penche sur sa chaise avec les mains croisées.

Nous voilà arrivés aux Français de nationalité incontestable.

M. Duez ne croit pas que nous ayons la mémoire des yeux. Nous n'avions pas oublié le portrait de son ami le peintre Butin, non plus qu'un beau coucher de soleil à Villerville. Nous sommes très heureux de les revoir; mais valait-il la peine d'ouvrir une exposition pour cela? Je sais bien qu'il y a ajouté une grande Villervillaise et une toile non terminée, peut-être par un sentiment de courtoisie pour les étrangers, afin que le tableau de M. Ribera ne fût pas le seul de son espèce.

M. Cazin, au lieu de nous rien apprendre sur lui-même, nous prodigue des renseignements que nous avions déjà. On sait quels légitimes succès ont accueilli ses premières toiles. Son talent même semblait personnifié par ses paysages mystérieux. Quel charme suprême il répandait sur ces cieux à moitié colorés par le soleil qui s'en allait et par la lune qui venait! Rien de poétique comme les petites lumières allumées à la fenêtre d'une cabane. M. Cazin fait toujours aussi bien, mais on sent plus en lui maintenant le talent que le génie. Le système apparaît. Les premiers plans sont régulièrement sacrifiés aux nuages méthodiques qui meublent le ciel. L'impression est toujours exquise, mais elle est monotone. On éprouve, en face de ces toiles, une mélancolie vague et douce comme celle que provoque la musique. Le sentiment de la nature et de la réalité s'effacent peu à peu; on se croit au pays des rêves musicaux, comme



Liebermann pinx & sc.

LE TISSERAND

(Eau-forte de l'Artiste d'après son tableau exposé dans la Galerie de M. Georges Petit)

Eudes, Imp.

après avoir écouté une romance sans paroles de Mendelssohn. Pourquoi ne publierait-on pas un album de M. Cazin avec ce titre : Paysages sans pays ?

Allons-nous avoir avec M. Bastien-Lepage des révélations? Prélude-t-il à l'accomplissement du devoir national qu'il vient de remplir; nous montre-t-il qu'il sait tracer les grandes lignes d'un char funèbre? Les renseignements nous manquent sur ce point, quoique les toiles abondent. Il y en a de toute sorte : d'achevées et d'incomplètes; des ébauches et des tableaux. On peut choisir entre le portrait, la marine, le paysage et le genre. L'histoire seule manque à l'appel. De tous les tableaux exposés par M. Bastien-Lepage le meilleur représente une *Forge*. L'exécution est achevée, elle est très précise, très nette; la pénombre éclairée par le fourneau, tous les noirs instruments, le vieux forgeron, tout cela est rendu avec un art consommé. J'aime moins les figures prises à Londres. Pourquoi les personnages de premier plan, étudiés et modelés avec précision, font-ils penser à M. Gérôme et à ses élèves, tandis que le fond est un gâchis que ne signerait point M. Caillebotte, le plus intransigeant des impressionnistes?

Je dois mettre en première ligne une marine qui représente la Tamise chargée de bateaux. C'est un tableau exquis.

M. Dagnan cherche vainement à renouveler le succès de l'*Enfant blessé* en nous montrant la *Vaccination*. Cette toile a des qualités de détail, mais l'ensemble en est peu agréable. La grande lumière est rendue avec une sécheresse peut-être conforme à la vérité, mais pénible pour l'œil. M. Courtois réexpose de petits portraits qui avaient eu du succès et un grand de Mme Alice Regnault qui n'en aura pas. L'attitude contournée et la coloration violâtre donnent bien peu l'idée de cette belle personne; je préfère de beaucoup le petit portrait qui porte cette dédicace : « A mon ami Dagnan ».

M. Jean Béraud, que j'ai gardé pour la fin, a pris l'exposition au sérieux et ne s'est point moqué de son public. On peut trouver ce qu'il fait peu intéressant, le champ de son observation trop limité, c'est une autre question; mais il a rarement peint de meilleurs tableaux que le *Boulevard le soir*, ou celui qui met en scène les spectateurs de l'orchestre d'un théâtre pendant un entr'acte. J'aime moins la *Sortie de l'Opéra*, dont le ton général ne me paraît pas juste. Ce qui manque à M. Béraud, c'est une certaine liberté dans l'exécution qui irait mieux aux sujets qu'il affectionne. Est-il nécessaire de traiter minutieusement des personnages qui intéressent si peu? Le peintre n'a d'autre prétention que d'étudier un petit coin de Paris à la lumière du gaz ou à celle de l'électricité, et je suis sûr qu'il ne tient pas à établir ses droits à la connaissance du cœur humain, parce qu'il nous a montré dans l'entr'acte un gommeux qui bâille et à l'Opéra un laquais qui se décroche la mâchoire. En effet, la trouvaille est d'un observateur ordinaire, et il n'est pas nécessaire de connaître à fond la nature humaine pour savoir que le soir les hommes sont fatigués, et que, quand ils sont fatigués, ils bâillent.

Dans cette revue rapide, je n'ai parlé que des meilleures toiles et des peintres les plus en renom, mais le peu que j'en ai dit suffit à montrer que l'exposition internationale s'est ouverte et fermée sans causer une sensation profonde en France et à l'étranger. Il y a plus d'un danger à ces expositions à outrance : la lassitude du public est le moindre, et le plus grave est la dissipation du talent. Jadis les peintres gémissaient, dans des ateliers sous les toits, en face de leurs toiles qu'ils n'avaient pas le moyen d'exposer. Le Salon était réservé aux élus; ils pouvaient tout à loisir méditer sur leur œuvre et en voir les défauts et les qualités. Que les temps sont changés! Les

ateliers sont au rez-de-chaussée, les salles d'exposition s'ouvrent de tous côtés, et à peine un artiste célèbre a-t-il essuyé son couteau à palette sur une toile, qu'on la regarde, qu'on en parle, qu'on la lui enlève et même qu'on l'achète. Ils règnent aujourd'hui. On doit dire à ces maîtres puissants ce que Boileau disait au sien; et encore le prendront-ils pour une menace :

Grands rois! cessez de peindre ou nous cessons d'écrire.

ARTHUR BAIGNÈRES.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2371]



LES CURIOSITÉS DU DESSIN ANTIQUE

DANS LES VASES PEINTS[1]

(PREMIER ARTICLE.)



Voici un tableau que je me plais à me figurer.

C'est la nuit, à Corinthe, il y a deux mille six cents ans à peu près, une belle nuit étoilée, chaude. La ville dort ; les environs et le port Léchée sont assoupis. Le calme et le silence s'étendent avec le phosphorescent manteau bleu et noir de la nuit. Çà et là, quelques lumières à terre jettent un point brillant à travers l'espace obscur.

Une maison entourée de murs, de masures et de jardins, dans la campagne, entre la route du port et celle de l'isthme, semble un peu

1. Ceci est le dernier travail qu'ait écrit notre très regretté collaborateur Duranty ; il en corrigeait les épreuves au moment où la mort est venue le surprendre. On y retrouvera sans peine toutes les qualités distinctives de cet esprit affiné et profondément original. (N. D. L. R.)

plus éclairée. Des lueurs rougeâtres et aiguës filtrent par les fentes et au sommet d'une petite construction arrondie dont la forme noire se dresse près d'une sorte de hangar. Sur des pierres, sur des dalles sur de petits fûts de colonnes fument trois ou quatre lampes en terre semblables à des soucoupes, et qui envoient de languissants reflets vers les objets environnants; des ombres, des silhouettes se découpent et par moments s'agitent sur les murailles de briques, que dore et avive un peu la lumière des lampes. Sous le hangar, de petits murs forment tablettes et portent des rangées de vases de différentes grandeurs.

C'est la maison d'un potier.

Par moments, de grands gestes animent les silhouettes sur la muraille, un bras s'allonge, un nez, le contour d'un profil tranche net, opaque, sur le clair doré du mur.

Près des lampes, et cependant peu colorés sous leur clarté, se tiennent plusieurs hommes assis ou debout. Ils causent à peine. L'influence apaisante de la nuit, l'obscurité, le silence ramènent chacun à ses pensées et renferment l'œil et même l'esprit dans le petit cercle de ce hangar éclairé.

Dans le lointain, on entend la mer mugir doucement sur la plage; quelque grand chien de Thessalie aboie et gronde d'une voix sourde et rauque; par là-dessus, il semble qu'on entende aussi une harmonie vague et mourante, qui s'enfle un instant, puis retombe comme un soupir de brise; quelque chœur peut-être, soutenu par la double flûte, et que répètent les prêtresses courtisanes du temple de Vénus, en haut de l'Acrocorinthe dont la masse s'élève formidable vers le ciel, ou quelque lamentation déclamée autour d'un lit funèbre, ou bien encore quelque chant répété vers la fin d'un banquet, ou enfin les hymnes mystérieuses d'une initiation dans le bois sacré de Bellérophon.

En tunique courte, longs et sveltes, les ouvriers du potier, en attendant que la cuisson se fasse au fond du four qui ronfle monotone, restent dans leurs songeries ou leurs observations.

Un marchand de Théra a apporté le matin de ces beaux vases d'outremer, à zones d'animaux mythiques, ornés de demi-cercles imbriqués comme des écailles; on les a beaucoup admirés. Ce sont des vases anciens tels que le maître du four en possède déjà bon nombre.

Les ouvriers sont ici des esclaves, des gens d'Égine, de grossiers Siciliens à demi barbares, ou des descendants des anciens Toliens maîtres du pays, subjugués par les Doriens et par eux réduits aux métiers manuels. Il en est même deux qu'on appelle les Phéniciens et qui ne sont pas les moins habiles de ces ouvriers. Ils descendent de familles sidoniennes,

jadis établies sur le territoire ou qui prétendent avoir conservé la tradition de leur origine. Ils portent le petit manteau à capuchon que les marins du port, au cours de leurs voyages, retrouvent chez les Tyrrhéniens, en Sicile, sur la côte phénicienne et dans certaines îles de l'Archipel... Mais ce tableau m'entraînerait bien loin.

C'était tout simplement pour dire que ce fut peut-être le soir, en observant leurs ombres qui voltigeaient sur le fond éclairé des murs environnants, que les potiers imaginèrent de dessiner des figures noires sur un fond rouge, sur le fond de la terre rougie au feu.

Le singulier rapport de cette décoration avec ce qu'on appelle les *ombres chinoises* est frappant. La jolie légende que Pline raconte de la fille du potier corinthien Dibutade montre que la tradition grecque voyait aussi, dans les ombres projetées par les lampes, l'origine de l'antique décor des vases et même du modelé des figures en terre cuite. La fille du potier, apercevant un soir la silhouette de son amant bien marquée sur la muraille, en dessina le contour pour la conserver, et son père imagina de remplir ce contour avec de la terre.

Cependant les premières figures noires des vases sont loin d'avoir la précision, le galbe d'images dessinées le long du contour d'une ombre nettement projetée. Elles n'ont sans doute été qu'inspirées par la vue de cette silhouette.

D'un autre côté je remarque, parmi les noms emblématiques des artistes primitifs, c'est-à-dire supposés, à qui les Grecs ont attribué la création des arts, le nom de Scyliis, qui, avec Dipoene, vint apprendre la sculpture aux hommes de Sicyone, ville voisine de Corinthe. Dans ce nom je crois trouver *skia*, ombre, et *eileô*, *yllô*, exposer au soleil, d'où je conclus encore que l'origine du dessin se traduit dans ce Scyllis, qui représentait l'ombre des objets éclairés par le soleil.

Seulement je crois volontiers que l'observation du potier dut être plus tôt et plus fortement sollicitée par les ombres nocturnes alentour de ses fours et de ses lampes, car ces ombres étaient le principal spectacle qui pût frapper l'artiste pendant la nuit. Durant le jour, au contraire, les couleurs, les objets, les distances sont très nombreux, très variés, très considérables ; l'œil et l'esprit auraient peine à discerner dans son ensemble si mouvant, si divers, si étendu, ce trait distinct et précis de l'ombre projetée par les objets, du côté où le soleil ne les éclaire pas.

De telles observations sembleraient bien faciles à notre intelligence élaborée, héritière des facultés lentement acquises ou lentement aiguisées de toute l'humanité antérieure, mais elles durent être fort pénibles à la cervelle inexpérimentée des jeunes civilisations.

L'histoire du dessin montre d'une façon bien curieuse comment de certaines analyses, de certaines observations ont dépassé les facultés de peuples nombreux et cependant bien doués, puisqu'ils ont créé la civilisation ou l'ont commencée.

Il a fallu les Grecs et le concours des heureuses circonstances aujourd'hui disparues, qui les ont favorisés, pour que fût enfin franchi le fossé devant lequel s'étaient arrêtés tous les autres peuples.

Avant les vases grecs, nous ne pouvons étudier la science du dessin que dans les peintures égyptiennes et dans les bas-reliefs d'Égypte ou d'Assyrie, et encore celles-ci procèdent-elles surtout de la facture de la statuaire. Je laisse de côté les pierres gravées, car elles ont moins d'importance à cet égard que les bas-reliefs. Je ne m'occupe pas non plus des reliefs travaillés au repoussé sur le métal, parce qu'ils se rattachent aussi à la ronde bosse, et non au bas-relief.

Le bas-relief, je l'ai expliqué ailleurs et je le répète ici comme simple article de foi, est du *dessin taillé*, tandis que la ronde bosse agit en dehors de toute connaissance ou préoccupation du dessin.

Je laisse aussi de côté l'art phénicien, qui se confond avec l'art grec primitif, son fils et successeur. Parler de celui-ci, c'est traiter de celui-là.

Nous devons donc examiner où en étaient arrivés dans la science du dessin les précurseurs des Grecs, c'est-à-dire les Égyptiens et les Assyriens.

La peinture égyptienne, où ce semble il faudrait chercher les plus directs éléments du dessin, ne trace que les contours du corps et des membres et ne met de détails que dans les têtes. Elle distingue aussi le vêtement de la chair. C'est tout. Elle est bien moins variée et développée que le bas-relief. Celui-ci était peint et par conséquent, aux yeux de l'artiste du Nil, devait avoir une bien plus grande importance, la double importance de la peinture et de la sculpture réunies.

Voyons donc comment savaient dessiner les tailleurs de bas-reliefs.

Ils tracent toujours *de profil* la tête, les bras, puis le corps à partir de la ceinture, c'est-à-dire le bassin, les jambes et les pieds. Le buste et les épaules, en revanche, se développent le plus souvent *de face*, qu'ils soient vus de devant ou de derrière. Quand ils sont dessinés de profil, le contour en est maladroit; celui des deux pectoraux, par exemple, qui donne le galbe de la poitrine, prend une inflexion et une saillie exagérées. La même exagération se retrouve à l'abdomen des personnages assis.

Dans les visages, toujours de profil, l'œil est toujours de face.

L'oreille est placée trop haut, la plupart du temps.

Aux époques reculées, le dessin égyptien indique la rotule et fait descendre un long muscle sur le bas de la jambe. Mais, plus tard, il néglige ce soin, dédaigne la musculature, et, pour modeler, se contente d'arrondir le corps et les membres, depuis leurs contours jusqu'à leur ligne médiane où s'en élève la plus forte saillie.

La draperie est toujours exprimée par des lignes simples, de sorte que la direction des plis est seule figurée; leur structure, leur épaisseur, les replis, ne sont point reproduits. Là où la draperie s'applique sur le corps, elle se confond avec le nu. Ses limites, seulement, sont indiquées. Le resserrement et le rayonnement *linéaires* des plis témoignent, en général, d'une observation assez attentive.

Dans les bas-reliefs de grande dimension, on distingue la position des doigts aux deux pieds et aux deux mains; mais sur une petite échelle on ne s'inquiète point de la différence.

Les Égyptiens ne retournent une tête en arrière qu'en la posant sur un corps de profil; alors elle semble avoir été placée à l'envers par erreur, car elle est dirigée dans un sens diamétralement opposé à celui du corps. De telles figures ont le visage au-dessus du dos. Souvent les proportions du corps et de ses membres, sans être fort exactes, ne sont point choquantes. D'autres fois, elles le sont tout à fait. Les bras, les jambes paraissent longs, grêles, raides ; ils font le bâton. La ceinture est étroite, le buste et surtout les épaules vont en trop s'évasant. La tête, quelquefois trop grosse, est d'ordinaire trop petite pour la taille des personnages.

L'art égyptien ne connaît de perspective ni linéaire ni aérienne. A-t-il à mettre des gens dans un bassin, il dessine un carré, le plan géométrique du bassin, il y place des personnages de profil, à mi-corps.

Les personnages masqués par d'autres ne se rapetissent point derrière ceux-ci. Les étagements du lointain n'amènent que des bandes de figures superposées les unes aux autres, sans ligne de terrain ou de séparation entre ces divers groupes. Les proportions relatives des personnages, des murs, des édifices, des arbres, sont bien rarement observées. Elles le sont mieux des animaux et des petites plantes aux hommes. Les dieux et les rois surpassent par une stature de géants les chétifs simples particuliers.

L'art assyrien réalisa quelques progrès, tout en perdant un peu de terrain sur certains points. Le développement de la draperie le gouverne et le dirige.

Au contraire, le nu dominait chez les Égyptiens, qui représentent rare-

ment la grande robe d'apparat toute plissée, dont la mousseline transparente ne voilait d'ailleurs point les formes du corps humain. L'immense majorité de leurs figures ne porte que la *schenti*, petit caleçon qui va de la ceinture au haut des cuisses.

Les Assyriens ne montrent de nu que l'avant-bras et le bas de la jambe, et bien souvent le seul avant-bras. Beaucoup de différences s'ensuivent entre les deux arts. Les Assyriens font les membres courts, très musculeux, et s'appliquent à figurer, dans l'intérieur des contours, la trace des muscles.

Une chose singulière, c'est qu'habillant toujours leur monde, ils ne donnent pas de plis aux draperies ; ils se bornent à indiquer la ligne des bords frangés ou galonnés des vêtements superposés. Pourtant leurs draperies ne se confondent pas avec le nu qu'elles recouvrent. Elles épousent le contour extérieur du corps et retombent de façon qu'on sent bien leur existence distincte. Le soin de modeler la musculature empêche aussi que la draperie se fonde jamais avec le nu comme en Égypte.

Au point de vue de la saillie, le relief assyrien, très bas comme l'égyptien, semble plus plat que celui-ci et ne procède pas tout à fait comme lui. Les artistes de Ninive arrondissent le bord extérieur de leurs contours, mais ne font pas, autant que les sculpteurs de Thèbes, monter en courbe la saillie du corps depuis ce bord jusqu'au centre du buste ou des membres. Les bas-reliefs assyriens, ou paraissent planes comme des tables ou montrent quelquefois au milieu des figures une dépression qui s'enfonce au-dessous du niveau général du fond sur lequel la figure devrait s'enlever toute entière en saillie.

Les Assyriens, il est vrai, étagent mieux un bras sur une poitrine, et une épaisseur de draperie sur du nu que ne savent le faire les Égyptiens.

Les Assyriens restreignent plus volontiers les mouvements de leurs personnages à un certain nombre de gestes conventionnels et emblématiques, et comme ils dessinent des membres courts et de longues robes, la gesticulation, dans leurs bas-reliefs, paraît moins vive, moins variée, moins large que dans ceux des Égyptiens.

Pas plus que leurs voisins, les sculpteurs d'Assour n'ont l'adresse de faire retourner aisément la tête à un personnage. Vers la fin du VII[e] siècle, ils font des progrès en dessin, comme les Égyptiens en font de leur côté dans le modelé statuaire. Alors, ils savent sur un corps vu de face retourner en arrière une tête de profil. Mais toujours ils conservent l'œil de face dans les visages de profil. D'immenses chignons bouclés et d'immenses barbes tressées rendent leurs têtes presque toujours trop grosses pour le

corps où elles sont plantées. Ils n'ont qu'un type de physionomie et ne s'en écartent pas. Ils ne savent pas dessiner le personnage assis ou accroupi, et cela, je le suppose, à cause de la draperie même qui leur cache le jeu des jambes et du torse repliés.

Les femmes, vêtues d'une longue robe, ne peuvent être distinguées des jeunes gens ou des ennuques. Il n'y a donc que les hommes barbus qu'on ne risque pas de confondre avec elles. L'armement, néanmoins, donne un autre moyen d'éviter la confusion.

Les Assyriens ne connaissent pas la perspective mieux que les Égyptiens, mais ils prodiguent bien davantage les *paysages*, les *fabriques*, dans leurs compositions. Ils astreignent, sauf de très rares exceptions, leurs figures au strict profil, et par conséquent dessinent ce profil avec une observation assez soigneuse. L'habitude des chevaux les a menés aussi à dessiner fort bien les cavaliers, êtres que l'art égyptien ne connaît nullement.

Les Assyriens finirent par distinguer toujours, et avec une bonne exécution, les deux pieds, les deux mains. Ils s'attachèrent aussi à distinguer les muscles des bras et des jambes, selon que ces muscles sont vus en dedans ou en dehors, et ils parvinrent à discerner, sinon avec exactitude du moins expressément, la différence du jeu des membres selon la position, le mouvement, la tension des membres. Je crois même, sans être sûr que ce soit un système régulier chez eux, à cause du petit nombre de monuments où j'en trouve la trace, qu'ils savent allonger ou raccourcir les muscles d'avant-bras, selon que le bras est étendu ou plié ; ils aiment, et ceci sera exagéré dans l'art perse, à espacer régulièrement les personnages, par files et séries symétriques, soit un à un, soit par groupes qui reparaissent identiques, de distance en distance.

Par la fusion des deux arts, la Phénicie gagna plus de souplesse, de variété et de liberté. Ces qualités passèrent à l'art grec primitif. D'étroits rapports unirent aussi l'art perse à cet art grec primitif. Mais si l'Assyrie, l'Égypte, la Phénicie, la Perse, l'Étrurie, l'Asie Mineure et la Grèce se réunirent dans un commun rendez-vous artistique, la Grèce seule en repartit pour aller plus loin. Les autres s'y arrêtèrent sans pouvoir avancer.

Nous avons vu, il y a un instant, que les Égyptiens dessinaient des figures dont le buste était à peu près de face, mais dont *la tête et les jambes*, celles-ci à partir de la ceinture, *étaient de profil.*

Ils exécutèrent certaines œuvres de statuaire où les fortes épaisseurs de la ronde bosse se mêlaient aux faibles saillies du bas-relief. Mais entre leurs mains, ce système mixte gardait le caractère spécial de la statuaire, c'est-à-dire que la figure toute entière était représentée de face.

Les Assyriens, dans leurs très grands bas-reliefs, mêlèrent non seulement l'exécution, mais aussi les deux caractères de la statuaire et du bas-relief. Le haut de leurs figures, tête et torse, est sculpté de face, selon les habitudes de la ronde bosse; les bras et le reste du corps sont dessinés et taillés de profil, selon les impuissances inhérentes jusqu'alors au bas-relief.

Les métopes gréco-phéniciennes de Sélinonte montrent un frappant exemple de ce curieux système d'exécution.

Voilà où en était la science du dessin après trois ou quatre mille ans d'efforts. Les Grecs en avaient, à leur tour, pour plus de quatre cents ans avant de savoir dessiner complètement.

Nous n'avons point l'idée des difficultés que rencontra l'esprit humain dans la réalisation de ces choses qui nous paraissent aujourd'hui si simples: observer la nette relation des proportions d'un être animé, dessiner un œil de profil dans une tête de profil, enfin dessiner de face un visage entier, un bras et une jambe.

L'artiste qui à présent apprend en quelques jours, en quelques mois, tous les éléments de son art, ne se doute guère que l'antique humanité a mis quatre mille ans, par relais successifs de races et de forces cérébrales, pour en arriver à ce que sait le moindre élève qui suit un cours de dessin au collége.

C'est un sujet d'émerveillement pour le philosophe que pareille lenteur, et on n'imaginerait jamais qu'une si énorme distance d'analyse et de savoir sépare un bas-relief ninivite d'un vase grec de l'époque des Diadaques (les successeurs d'Alexandre), ou d'une peinture de Pompéi. L'intervalle artistique ne semble pas correspondre à l'intervalle de temps et à la série d'efforts que comporte celui-ci. Quand je dis série d'efforts, c'est plutôt une absence d'efforts qu'il faudrait reconnaître. Mais alors il ne serait pas moins merveilleux qu'on eût été si peu sollicité aux recherches, et que le progrès n'eût pas jailli de lui-même.

Cependant le progrès est constant dans le dessin, soit qu'on examine les bas-reliefs assez rares qui nous viennent de la primitive antiquité grecque, soit qu'on préfère étudier les vases peints.

Ces derniers monuments ont l'avantage de nous montrer le dessin pur et simple, sans l'élément étranger de la saillie taillée qui le complique dans le bas-relief. Ils sont fort nombreux, fort variés, beaucoup mieux conservés, en général, que les œuvres de sculpture. Enfin la peinture grecque, le dessin proprement dit des Grecs, ne nous ont point transmis d'autres spécimens que ces vases.

Il a fallu le génie grec, disais-je, pour porter à leur plénitude la sculp-

ture et le dessin. Encore une fois, le philosophe s'en émerveille. C'est à partir du jour où les Phéniciens descendirent sur le sol grec que les barrières tombèrent successivement devant l'art.

Qui sait si l'hiéroglyphe n'a pas été une cause d'arrêt, en enfermant l'artiste dans le cercle d'une série de formes déterminées dont on ne s'écartait guère plus de peur de détruire leur signification idéographique et de brouiller tout le langage écrit.

Les Assyriens n'avaient plus d'écriture hiéroglyphique quand ils ont fait quelques progrès. Les Phéniciens inventent l'écriture alphabétique. A leur tour, ils font de plus grands progrès que les Assyriens.

Mais l'on trouverait sans doute une cause plus puissante de perfectionnement dans les relations très suivies et très variées que Phéniciens, puis Grecs entretinrent avec des races nombreuses.

Si jamais le génie d'un peuple a dû être le produit des circonstances extérieures du milieu et d'une situation, c'est bien le génie grec.

La nation hellène a été un mélange de tribus fort diverses de tempérament. Une immense et incessante émigration de peuples passant d'Asie en Europe envoya tourbillonner au fond de ce cul-de-sac, enveloppé par la Méditerranée, une foule de petites hordes qu'il emprisonna et qui s'y amalgamèrent tant bien que mal, les unes agricoles, les autres pastorales et celles-là maritimes. Des colons phéniciens, des Lydiens, des Phrygiens, des Teucriens, des Caucasiens, des Assyriens, des Égyptiens, des Cariens, des Tyrrhéniens eurent par là-dessus leur action en Grèce, où un frottement vif se fit entre leurs esprits, leurs cultes, leurs mœurs, leurs industries. Tant de relations, le contact de peuples, d'idées, d'usages si variés, poussèrent forcément les Grecs au progrès. L'esprit et la race helléniques devinrent un véritable creuset où s'allumèrent, s'allièrent, s'affinèrent et formèrent un composé délicat et complexe tous les éléments supérieurs et actifs de la civilisation antique. Les Grecs furent un résumé des peuples plutôt qu'un peuple. Tout le bassin de la Méditerranée déversa chez eux les dons, les facultés de ses populations.

La pauvreté du sol, les rivalités intestines, l'échancrure des côtes avec leurs ports innombrables sollicitaient ou imprimaient sans cesse une expansion au dehors; cette expansion transmettait à d'autres pays, à d'autres nations, le progrès hellénique, pour le renvoyer à son foyer originel avec l'enrichissement de nouvelles transformations, de nouvelles acquisitions.

Au lieu des races qui ont fait la grandeur grecque, envoyez dans ce pays quelques-unes de ces autres tribus qui restèrent éparses, arrêtées en

chemin, qui s'égarèrent dans des régions où elles ont végété. Ces autres tribus eussent rempli également la mission civilisatrice.

Telle est, effleurée, l'indication des grandes, des larges causes du progrès. Mais l'examen des petites, des directes amènera quelques surprises, surtout dans la question du dessin.

Avant d'examiner les faits spéciaux et les causes directes, il est encore un grand fait à remarquer.

Il y a un moment subit d'épanouissement, une brusque maturité dans le dessin grec. C'est à l'époque alexandrine, vers le milieu et la fin du IVe siècle avant J.-C., que cet épanouissement apparaît. Une rupture, un bond se produit. Dessiner de face, marquer les raccourcis, faire voltiger les draperies, en ôter les plis là où elles collent sur une forte saillie du nu, varier les attitudes, multiplier les personnages, les manier avec une absolue facilité, tout cela laisse un fossé entre soi et ce qui précédait. Auparavant, on a marché par lents tâtonnements, par acquêts successifs, coupés cependant aussi par de certaines secousses, de petits sauts, mais à l'époque alexandrine on s'élance comme du haut d'un tremplin. Notons que je parle ici de la *science* du dessin. Cette science fait perdre plus d'une qualité : la rigide pureté, la grâce naïve, la robuste simplicité; mais enfin l'art se trouve à la tête de tous ses moyens. Tant pis, si chaque fois qu'il est arrivé au bout d'une pareille série de conquêtes, sa tâche a paru achevée, car il n'a su que redescendre, oublier et perdre.

Nous n'avons plus maintenant qu'à prendre les vases en main, à les regarder et à noter ce qu'on y aperçoit.

DURANTY.

(La suite prochainement.)



RUBENS

(SIXIÈME ARTICLE[1])



Si, en rentrant à Anvers au mois de novembre 1608, Rubens n'y trouvait plus vivante la mère tendrement aimée dont la maladie, annoncée trop tard, avait motivé son brusque retour, il n'était cependant pas abandonné du ciel et des hommes et il comprit, dans l'amertume de son deuil, que la vie pouvait lui sourire encore. Indépendamment des amis dont il reçut l'accueil attendu, une famille lui restait, celle de son frère Philippe, le savant compagnon de ses promenades romaines. L'archéologie a des vertus consolantes. Philippe venait précisément de faire imprimer à Anvers, chez Jean Moretus, le volume intitulé *Electorum Libri II,* et ce livre était le résultat de la collaboration des deux frères, car il est orné de six planches froidement gravées par Corneille Galle et représentant des médailles, des bas-reliefs, des statues. Comme le privilège est du 15 novembre 1607, on peut tenir pour certain que les dessins originaux avaient été faits par Rubens pendant l'avant-dernière année de son séjour

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période. t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5; XXVI, p. 273 et XXVII, p. 5.

à Rome. Un bon juge, M. Henri Hymans, déclare que, dans cette œuvre, de médiocre importance d'ailleurs, notre peintre se montra « dessinateur patient autant que correct. » Cette observation n'a rien qui doive surprendre : Rubens, en sa manière primitive, est toujours préoccupé de bien écrire son trait : il s'applique, il aime l'antiquité, il la respecte en la corrigeant et il a pris plaisir à s'associer à l'œuvre fraternelle.

Philippe Rubens, fort estimé des Anversois, était d'ailleurs en situation de faire son chemin dans les magistratures municipales. On n'oubliait pas qu'il était docteur *in utroque jure*; on se rappelait que son père avait été échevin d'Anvers et l'on songea naturellement à lui lorsque le *stadssekretaris* Jean Boghe vint à mourir. Le 14 janvier 1609, Philippe fut pourvu de l'office vacant. Une difficulté imprévue se produisit alors. Philippe Rubens était né à Cologne. Quelques gens de méchante humeur, feignant d'ignorer ses origines et celles de son père, se plurent à regarder sa nationalité comme incertaine et, par suite, critiquèrent sa nomination. La question dut être portée devant les archiducs qui, dans des lettres patentes du 19 janvier, déclarèrent sur un ton très ferme que la querelle était de fort mauvais goût, que maître Philippe Rubens était un Brabançon très authentique, mais que « en tant que besoing » ils lui accordaient le bénéfice de la naturalisation. Cette décision souveraine imposa silence aux chercheurs de chicanes, et Philippe entra en possession de sa charge de secrétaire de la ville.

Si nous avons rappelé ce détail, qui semble tout d'abord en dehors de notre propos, c'est que nous croyons y voir une preuve nouvelle de la bienveillance que les archiducs professaient pour la famille de Rubens et du désir qu'ils avaient de complaire au peintre lui-même et de le conserver à la Flandre. On n'a pas oublié la lettre qu'Albert écrivait, le 4 août 1607, au duc de Mantoue et dont le sens pourrait se résumer ainsi : « Mon cher duc, vous gardez Rubens trop longtemps : renvoyez-le-moi. » Certes, l'occasion était bonne pour ressaisir le peintre qui, en raison des promesses faites, pouvait se croire obligé de retourner en Italie. Rubens était visiblement l'espérance du pays flamand : l'archiduc et son entourage ne l'avaient pas un instant perdu de vue pendant sa longue absence. L'empêcher de repartir, c'était l'idéal. Conformément aux usages du XVIIe siècle, la cour de Bruxelles imagina d'abord d'attendrir Rubens par l'octroi d'un cadeau qui ne s'offrait qu'aux privilégiés. M. Alexandre Pinchart a publié une lettre en date du 8 août 1609, par laquelle le garde des joyaux de l'archiduc invite un comptable inconnu à payer au *platero*, c'est-à-dire à l'orfèvre Robert Staes, une somme de trois cents florins pour la fourniture d'une chaîne d'or et d'une médaille aux effigies d'Albert et d'Isa-

belle, présents destinés à un peintre nommé Rubens, *à un pintor*, dit le texte, *que se llama Pedro Paulo Rubens*[1]. Pourquoi ce cadeau? C'était un peu la rémunération des services rendus en Italie; mais c'était bien plus encore le signe évident d'une bonne volonté qui tout à l'heure allait s'exprimer dans un acte tout à fait formel.

L'événement ne se fit pas attendre. Pour conquérir Rubens et paralyser les velléités italiennes qu'il pouvait avoir conservées, il fallait, par un lien officiel, l'attacher à la maison du prince; il fallait en faire un fonctionnaire. De là, le brevet du 23 septembre. La pièce, écrite en un français approximatif et d'une orthographe archaïque, est singulièrement intéressante. Albert et Isabelle-Claire-Eugénie, « archiducqz d'Austrice, ducqz de Bourgoingne, etc., » déclarent que, sur le bon rapport qui leur a été fait de la personne de Pierre-Paul Rubens « et de ses sens et grande expérience, tant en faict de paincture que de plusieurs aultres artz, » ils l'ont « retenu, commis, ordonné et establi... à l'office de paintre de leur hostel. » Les gages annuels sont de cinq cents livres payables « de demy-an en demy-an, par esgale portion. » Un pareil titre impliquait certains privilèges. L'archiduc et sa femme les énumèrent avec le plus grand soin. Rubens est investi des « droitz, honneurs, libertez, exemptions et franchises accoutumez... dont joyssent aultres nos domesticques .. avecq pouvoir qu'il pourra enseigner à ses serviteurs et aultres qu'il voudra son dict art, sans être assubjecti à ceulx du mestier. »

On le voit : les gouvernants de la Flandre conféraient à Rubens des droits analogues à ceux que recevaient chez nous les peintres du roi; il pouvait comme eux invoquer une juridiction spéciale, il était de la maison et le code de la gilde de Saint-Luc ne l'obligeait pas. On remarquera aussi que l'acte du 23 septembre 1609 attribue à Rubens une faculté exceptionnelle, celle d'enseigner librement son art. Et vraiment, Albert et Isabelle ne croyaient pas si bien dire. D'un trait de plume, ils autorisaient la création de la plus glorieuse école du XVIIe siècle.

Muni de ce brevet, Rubens aurait dû remplir immédiatement une des obligations qui y sont écrites : il devait prêter serment entre les mains de messire Ferdinand de Salinas, conseiller et maître des requêtes du Conseil privé. Anvers n'est pas loin de Bruxelles; la promenade était facile; mais, pendant plus de trois mois, l'artiste ajourna la formalité requise et se fit attendre. C'est seulement le 9 janvier 1610 qu'il prêta « le serment pertinent de painctre de l'hostel de leurs altesses sérénissimes. » Sa situation fut dès lors régularisée. Le 20 du même mois, les

1. A. Pinchart, *Archives des Arts*, t. II, p. 169.

archiducs écrivent au magistrat d'Anvers pour lui notifier leur décision. Ils lui font savoir que maître Pierre-Paul Rubens est décidément à leur service et qu'il doit conséquemment être exempté des impôts et accises. Le trésorier municipal, les yeux toujours fixés sur sa caisse, n'aimait pas beaucoup les privilèges de cette sorte, mais les souverains avaient parlé; il s'agissait de Rubens: s'il éprouva quelque mélancolie, le receveur de la ville ne confia ses ennuis à personne[1].

Pourquoi Rubens, enchanté au fond de l'âme d'être nommé peintre de l'hôtel des archiducs, tarda-t-il si longtemps à remplir l'obligation qui lui était imposée et à aller prêter chez M. de Salinas, qui se morfondait à Bruxelles, le serment nécessaire pour donner à l'acte du 23 septembre un caractère définitif? Uniquement parce que, dans la biographie des gens de cœur, le sentiment se mêle aux affaires et les contrarie. Le dernier trimestre de 1609 fut pour Rubens une période agitée et très mêlée de préoccupations intimes. Avant de s'engager dans les formes consacrées vis-à-vis de son souverain, il eut à prêter un serment plus solennel : il se maria.

C'est évidemment dans la maison de son frère qu'il connut celle qui allait devenir sa femme. Philippe Rubens venait d'épouser Marie de Moy, et l'union était encore si récente qu'il déclarait de la meilleure foi du monde que le célibat ne valait rien pour les hommes d'étude et pour les artistes. Rubens, dont le cœur restait un peu vide depuis la mort de sa mère, le crut d'autant mieux que la jeune nièce de sa belle-sœur, Isabelle Brant, était loin de lui déplaire. Les négociations furent rapidement conclues.

Le 9 octobre 1609, Rubens, entouré d'un cortège d'amis, épousa dans l'abbaye de Saint-Michel la petite Isabelle, fille aînée de Jean Brant, greffier de la ville, et de Claire de Moy. Née le 20 octobre 1591, Isabelle n'avait pas encore dix-huit ans lors de son mariage avec Rubens. Elle

1. Le bourgmestre et les échevins d'Anvers paraissent en effet avoir passé condamnation sur les franchises octroyées à Rubens. Ces braves gens voyaient là toutefois un précédent fâcheux, et quand l'occasion se présenta, ils se plaignirent. Le 13 avril 1610, les archiducs, qui ne croyaient pas démesurément à l'autonomie communale, jugèrent à propos d'affranchir Jean Breughel de Velours des « accises et maltotes ». Les magistrats municipaux réclamèrent. Nous avons le texte des observations qu'ils firent parvenir à l'archiduc Albert : « Supplions en toute humilité qu'il plaise à Votre Altesse ne contraindre ceste ville à s'eslarger davantage en l'exemption desdites assises et maltotes, et accepter de bonne part ses excuses au regard de Jehan Breughel et aultres à l'advenir; d'autant plus que naguères ce privilège ayt esté ottroyé à Pierre-Paul Rubens, en qualité de peintre de l'hostel de Vostre Altesse, et auparavant à Ottavio Venio, aussi peintre ». (Pinchart, *Archives des Arts*, t. II, p. 174.)

n'était pas des plus jolies : un air d'enfant, de beaux yeux ingénus, un nez peu conforme à l'idéal antique, beaucoup de candeur sur un visage bourgeois et dans l'âme une fleur de jeunesse. Le mariage fut une vraie fête pour les deux familles. Rien n'y manqua, pas même l'épithalame en vers latins.

Le texte de cette poésie, dont l'auteur était Philippe Rubens, nous a été conservé. On y trouve, avec un peu de mythologie, tous les éléments qui, en 1609, constituaient la base de ce poème spécial, je veux dire l'invocation au dieu d'Hymen, l'éloge de l'épousée et de l'époux, les noms de Polygnote et d'Apelle, inévitables lorsque le mari est un peintre, une invitation aux longues tendresses, la certitude que la jeune Isabelle va recevoir de Rubens, des baisers pareils à ceux que Vénus recevait d'Adonis, à ceux que Psyché demandait à Éros. Sur ce point, l'auteur de l'épithalame est tout à fait affirmatif. Son latin va même jusqu'à prévoir l'accroissement très prochain de la famille. On songea, en effet, à remplir cette condition essentielle du programme d'un mariage flamand. Du mois d'octobre 1609 au mois de juin 1626, date de sa mort, Isabelle Brant donna à Rubens trois enfants, mais aucun d'eux ne devait marquer dans l'histoire et nous pouvons les négliger[1].

Du mariage de Rubens et d'Isabelle il nous est resté un souvenir plus durable : le double portrait du peintre et de sa femme, conservé à la Pinacothèque de Munich. Ce tableau, qu'il n'est pas téméraire de dater de 1610, est deux fois intéressant : d'abord en raison de l'effigie des personnages, et ensuite parce qu'il nous montre comment Rubens peignait au retour de son voyage à Rome et quel reste d'italianisme il avait gardé au bout de son pinceau. Cette peinture est bien celle qu'un artiste à la fois très habile et très sage peut faire sous le rayon indulgent d'une lune de miel encore toute nouvelle. Assis près d'un bosquet de chèvrefeuille, Rubens et sa jeune femme sont superbement vêtus à la mode française de la fin du règne de Henri IV. Le peintre, figure sérieuse et avenante, porte le feutre à larges bords et à forme conique, une superbe collerette de dentelle, un justaucorps de velours frappé, de larges chausses rembourrées et serrées au-dessus de la jambe par le ruban d'une jarretière. Sa main gauche tient la garde d'une épée ; sa main droite est posée sur son genou dans une attitude d'abandon. Isabelle a un

1. Clara, baptisée le 21 mars 1611.

Albert, baptisé le 5 juin 1614, présenté à l'église par Jean de Silva, au nom de l'archiduc Albert, secrétaire du conseil privé en 1630, mort le 1er octobre 1657.

Nicolas, baptisé le 23 mars 1618, seigneur de Ramyen ou de Rameye, mort le 26 septembre 1655.

chapeau de paille dont le bord garni d'étoffe se relève d'un côté et retombe de l'autre, une fraise de proportion monumentale, une sorte de gilèt de soie brodée de fleurs descendant en pointe bien au-dessous de la ceinture, une robe à manches étroites, une jupe très ample, et des bracelets, et un éventail, et des manchettes de guipure finement ajourées. C'est une petite Marie de Médicis de la haute bourgeoisie. Confiante et tendre, elle met sa main sur la main de Rubens. Tous les deux regardent franchement le spectateur; ils sont sérieux, heureux du présent, tranquilles sur l'avenir, et, dans le silence de leur parole, ils ont l'air de se promettre l'un à l'autre une fidélité sans accident.

Au point de vue des colorations et de la qualité des ombres, ce tableau, qui serait mieux placé à Anvers qu'à Munich, est bien encore dans la manière que, faute d'un nom meilleur, nous appelons la manière italienne et dont nous avons déjà rencontré plus d'un type. Les carnations sont claires, mais tout ce qui les entoure est chargé de vigueurs rousses; les verdures du bosquet de chèvrefeuille sont même très sombres. Reynolds, qui a vu le tableau en 1781, lorsqu'il était à Dusseldorf, prétend qu'il est conçu dans une gamme triste et peu lumineuse, et il ajoute que Rubens, à cette époque, avait peur du blanc : *he was afraid of white*. C'est là l'expression exagérée d'une observation qui n'est pas tout à fait inexacte. Au milieu des autres Rubens qui l'avoisinent à la Pinacothèque, ce tableau, encore primitif dans ses colorations sourdement romaines, semble presque noir.

Peintre des archiducs, marié avec une jeune femme qu'il aimait, attendant la naissance prochaine d'un premier enfant, Rubens avait complètement renoncé à l'idée de retourner en Italie. Il eut le ferme dessein de se fixer définitivement à Anvers. Il fit bien connaître sa pensée lorsque, par acte du 14 janvier 1611, il acheta une maison, cette maison qui fut une des préoccupations de sa vie, car il prit toujours soin de l'embellir et d'y faire entrer, par des acquisitions et par des échanges, de véritables trésors d'art. Mais, laborieux même dans la première saison du mariage, il n'avait pas attendu d'être devenu propriétaire pour se mettre au travail. Il lui fallut tout d'abord satisfaire au désir exprimé par le prince dont il était régulièrement le « serviteur et le domestique ». Au temps où il était archevêque de Tolède, l'archiduc Albert avait honoré de sa protection une confrérie religieuse et aristocratique connue sous le nom de confrérie de Saint-Ildefonse. Cette association priait pour lui et lui rendait peut-être d'autres services. Il la transporta à Bruxelles et lui assigna pour théâtre de ses pieux exercices une des chapelles de l'église de Saint-Jacques de Caudenberg. Un peu de peinture devint nécessaire. Les

écrivains s'accordent à dater de 1610 le vaste rétable dont les éléments



RUBENS ET ISABELLE BRANT.

(Tableau de la Pinacothèque de Munich.)

ont été séparés au XVIIIe siècle, et que Rubens peignit en l'honneur du saint espagnol. Dans sa forme primitive, cette grande œuvre constituait

un triptyque : chacun des volets était peint des deux côtés. Le peintre Mensaert écrivait en 1763 : « Ce tableau se fermoit autrefois avec deux battants. Il y a plus de quarante ans qu'on les a sciés en deux dans leur épaisseur. » Nous savons en outre, grâce à la *Description de la ville de Bruxelles* par le libraire Georges Fricx, que ce travail est antérieur à 1743. Cette intelligente opération a donné les résultats suivants : d'abord un panneau central représentant la *Vierge remettant une chasuble à saint Ildefonse*, avec deux volets où l'on reconnaît, d'un côté, l'archiduc Albert, de l'autre, l'archiduchesse Isabelle, et ensuite un tableau nouveau, formé des revers juxtaposés des battants qui avaient été sciés dans le sens de leur épaisseur; ces deux panneaux, jadis séparés, ne forment plus qu'une seule composition, une *Sainte Famille sous un pommier*. C'est à Vienne, au Belvédère, qu'on peut voir aujourd'hui l'œuvre célèbre où l'italien Rubens annonce qu'il va redevenir flamand.

Bien que la critique moderne ait modifié à bien des égards les anciennes méthodes, la description que Mensaert a faite en 1763 d'après le panneau principal du triptyque, reste curieuse encore. « A côté de l'autel, à droite, on remarque un tableau qui passe pour un des chefs-d'œuvre de Rubens. Il représente la sainte Vierge assise, qui revêt d'une chasuble le cardinal Ildefonse[1]. L'on y voit aussi quatre vierges si gracieusement peintes, que la vue en est frappée d'admiration. Sur le haut de ce tableau est une Gloire où trois anges se tiennent par la main. Quoique, de près, les couleurs paroissent dans plusieurs endroits être empâtées et, dans d'autres, assez légères et transparentes, il ne laisse pas pour cela de paroître en sa distance très fini. Tout y est animé : aussi je dois avouer que je n'ai jamais rien vu de plus beau, de plus tendre, ni de plus délicat. » M. Louis Viardot s'associe à l'enthousiasme de Mensaert. « On peut dire, écrit-il, que jamais Rubens n'a uni plus de vérité à plus de noblesse, que jamais il n'a peint avec plus de puissance et d'éclat. » Enfin un pareil éloge est unanimement accordé aux deux volets où figurent, de grandeur naturelle, l'archiduc avec son patron saint Albert, l'archiduchesse accompagnée de sa protectrice sainte Claire. Partout des colorations chaudes et une parfaite liberté d'allure, combinée toutefois avec cette finesse de travail qui avait frappé Mensaert, et qui caractérise Rubens pendant les premières années de son retour d'Italie.

Le grand triptyque consacré à la glorification de saint Ildefonse et de

1. Ici une étrange erreur. Mensaert a mal regardé le tableau. La Vierge, tendre, maternelle, souriante, remet une chasuble brodée à saint Ildefonse, agenouillé devant elle. Le fond, dont l'écrivain flamand ne parle pas, représente une niche à plein cintre, accostée de colonnes d'un goût tout à fait italien.

sa chasuble miraculeuse fit bien voir aux citoyens de Bruxelles que l'archiduc Albert s'était conduit en homme avisé le jour où, résolu à enlever Rubens au duc de Mantoue, il l'avait attaché à sa maison. La même démonstration devait être faite pour les habitants d'Anvers. Ils eurent bientôt, de la main de leur compatriote, deux œuvres immortelles qui sont encore l'honneur de la cathédrale Notre-Dame, l'*Élévation de la croix* et la *Descente de croix*.

Ces deux triptyques, réunis aujourd'hui dans les transepts de la grande église, furent longtemps séparés. L'un et l'autre ont une histoire particulière. L'*Élévation de la croix* avait été, dès 1610, commandée à Rubens pour la paroisse de Sainte-Walburge d'Anvers, et elle y est restée jusqu'à la suppression de l'église. C'est donc à Sainte-Walburge que l'ont vue les voyageurs du XVIIIe siècle, entre autres Joshua Reynolds qui en fut profondément touché. L'artiste anglais déclare que le motif principal lui rappelle la manière de Tintoret. En ce qui concerne ce nom spécial, l'observation est plus ou moins juste, mais dès qu'on en élargit le sens, elle devient presque exacte, elle indique qu'il reste encore dans cette peinture bien des souvenirs italiens. En même temps, la disposition générale, pareille d'ailleurs à celle que Rubens avait adoptée pour le *Saint Ildefonse,* est bien d'accord avec le système qui, au début du XVIIe siècle, était toujours à la mode dans les Flandres. Cette disposition est celle du triptyque à volets fermants. Dans le panneau central, la croix, sur laquelle le Christ est déjà cloué, se dresse peu à peu sous l'effort des bourreaux ; mais leur travail n'est que commencé, et grâce à un jeu de lignes qui, ainsi que l'a remarqué Reynolds, avait été essayé avant Rubens, cette croix, qui sera debout tout à l'heure, coupe le tableau par une diagonale hardie. Elle est pesante, elle est énorme, elle justifie l'effort prodigieux des athlètes qui, au prix de tant de sueurs, vont la planter sur le Golgotha.

Comme dans un rétable de l'ancienne école, les deux volets latéraux font suite au sujet central et complètent le drame. L'un représente la Vierge et saint Jean entourés d'un groupe de femmes, tous diversement attentifs à la scène douloureuse dont ils sont témoins ; l'autre panneau, conception d'une grande allure, montre de superbes cavaliers romains, présidant à l'érection de la croix. Enfin, quand les deux volets sont fermés, on voit, d'un côté, une figure de sainte Catherine, de l'autre, saint Éloi, sainte Walburge et des anges.

L'écrivain, ambitieux de donner au lecteur une idée même incomplète de cette œuvre robuste et des émotions d'art qu'elle inspire, éprouve naturellement le besoin de savoir ce que les intelligents en ont pu dire avant lui. Il

faut chercher des collaborateurs, il faut trouver des associés pour essayer d'expliquer l'inexplicable. Cédant à cette préoccupation, nous avons relu les *Maîtres d'autrefois*. Fromentin, parlant de Rubens, est toujours bon à entendre ; mais, à propos de l'*Élévation de la croix*, il a si bien rencontré la note juste, des mots si heureux et si graves sont venus sous sa plume délicate, l'essence de l'œuvre a été par lui si admirablement comprise qu'il ne reste presque plus rien à dire au successeur ravi et désarmé. Je renvoie le lecteur à ces pages si fines et si savamment émues. J'ajouterai cependant quelques mots.

Quelle pouvait être la situation intellectuelle de Rubens lorsque, vers la fin de 1610, il achevait l'*Élévation de la croix?* C'était celle d'un homme qui, ayant pendant huit ans étudié les créations de l'art italien, a cessé de les avoir sous les yeux, mais en garde encore l'âme éclairée. Le souvenir, quoique bien récent, le temps, quoique bien court, ont déjà commencé à faire leur office; le lointain moral a suivi l'éloignement optique, les impressions se sont résumées, les bruits, perceptibles toujours, parlent un peu moins haut, les influences subies se fondent pour former un ensemble harmonieux, et, comme dans la coulée d'une statue merveilleuse, l'or venu d'Italie s'est amalgamé avec le métal, de tout temps si précieux, qui était la personnalité de Rubens.

De là, l'unité véritablement impressionnante et magistrale du vaste panneau qui forme le centre du triptyque. Sans doute Rubens avait cherché l'agencement et la mise en place de l'*Élévation de la croix;* nous gardons au Louvre le beau dessin qui est comme la première pensée de sa composition; mais quand il en eut trouvé les éléments principaux, et notamment la grande ligne oblique que Fromentin appelle une diagonale inspirée, il peignit vite, à coup sûr, si bien que l'œuvre a l'aisance fière et la santé souveraine d'une création spontanément éclose. Dans les colorations, tout est soutenu; Descamps les trouvait « un peu égales et jaunes »; il y a de l'ombre dans les chairs vaguement vénitiennes, et c'est pour cela que Reynolds a pensé à Tintoret; aucune clarté n'éclate violemment sur les parties sombres; le paysage, où flottent des obscurités tragiques, est traité, comme les figures, avec la plus vaillante énergie. C'est dans le volet de droite, celui des deux cavaliers, que les souvenirs italiens se montrent avec le plus de persistance. Il y a là un ragoût de tons venus de Venise. Dans le volet de gauche, où se groupent les spectateurs du drame, je note un détail qui précise la date de l'œuvre entière. La vieille femme qui étend la main en avant ressemble à un Honthorst, mais avec plus de largeur. C'est un Honthorst peint par Rubens. Enfin il y a, dans la partie centrale de l'*Élévation de la croix*, un sentiment

robuste et sévère que le maître ne conservera pas toujours, une vertu dramatique, un emportement qui est à la fois dans l'esprit et dans le pinceau.

Combien il faut regretter qu'il n'y ait point eu de critiques d'art à Anvers en 1610 ! Quel malheur qu'il ne nous reste aucune trace contemporaine de l'effet qu'a dû produire l'*Élévation de la croix,* lorsqu'elle fut placée à l'église de Sainte-Walburge ! S'imagine-t-on une pareille peinture éclatant tout d'un coup au milieu des douceurs froidement corrégiennes d'Otto Venius, à côté des œuvres prudentes des maîtres qui s'attardaient aux choses de l'ancien monde? Tous furent démodés en un jour. C'était véritablement une révolution qui commençait. Une étoile imprévue se levait dans le ciel flamand. Événement grave, qui allait modifier l'histoire de l'art : l'école d'Anvers était créée.

L'*Élévation de la croix* eut, en effet, une conséquence immédiate : elle attira vers Rubens tout ce qui était jeune, tout ce qui, dans un délai très prompt, devait rompre avec les méthodes du XVIe siècle. Nous en avons une preuve authentique, car elle émane du maître lui-même. Le 11 mai 1611, Rubens écrit d'Anvers au graveur Jacques de Bie, qui travaillait alors à Bruxelles. Sa lettre abonde en détails significatifs. Jacques de Bie, intervenant sans doute au nom de son protecteur le prince Charles de Croy, avait demandé à Rubens un tableau récemment terminé, *Junon et Argus*. Le peintre lui répond sur un ton de courtoisie amicale qu'il est en marché pour vendre cette composition à un très bon prix ; il espère, d'ailleurs, qu'il pourra plus tard lui envoyer une autre peinture ; il s'excuse enfin, — et c'est là le fait que nous tenons à mettre en valeur, — de ne pouvoir employer le jeune homme que le graveur lui a recommandé, car il est assailli de sollicitations analogues ; son atelier ne présente plus une seule place disponible ; il a même été contraint de refuser plus de cent élèves, parmi lesquels plusieurs étaient de ses parents ou des parents de sa femme. Ceux qui viennent frapper à sa porte sont obligés d'aller se faire inscrire chez d'autres maîtres[1].

Ainsi, dès les premiers mois de 1611, l'attraction était universelle. Toute la jeune génération des peintres voulait entrer chez Rubens. Son nom grandissait, et aussi sa famille. Le 21 mars, il avait fait baptiser son premier enfant, sa fille Clara. Il était heureux, tout lui souriait, lorsque, en cette même année 1611, le malheur vint le blesser au cœur et mettre sa maison en deuil. Philippe Rubens, son frère, le *stadssekretaris* d'Anvers, mourut le 28 août, âgé d'environ trente-sept ans. Rubens pleura

1. Pinchart, *Archives des Arts,* t. II, p. 164.

son fidèle ami, son compagnon de voyage, l'honnête lettré avec qui il lui était si doux de parler des antiquités romaines. Et désormais il porta seul le poids du grand nom de Rubens.

Nous l'avons dit, le succès de l'*Élévation de la croix* à Sainte-Walburge avait été éclatant. L'idée devait venir, et elle vint tout de suite, d'utiliser dans une œuvre nouvelle le génie qui s'était si subitement révélé. Le 7 septembre 1611, quelques jours après la mort de son frère, Rubens fut chargé par la corporation des arquebusiers d'Anvers de peindre, pour la chapelle qu'ils possédaient à la cathédrale, un vaste triptyque, la *Descente de croix*. On suppose, avec une grande apparence de raison, que les arquebusiers, plus ou moins compétents pour choisir un peintre habile, tinrent compte de la réputation du nouveau maître, et aussi que leur résolution devint intelligente en obéissant aux conseils d'un ami de Rubens, l'excellent Nicolas Rockox, qui était le *hoofdman* ou le président de leur confrérie. On connaît d'ailleurs les termes du contrat : Rubens devait recevoir 2,400 florins ; en outre, les arquebusiers, qui faisaient galamment les choses, promettaient une paire de gants à la jeune femme du peintre.

Pendant la semaine qui suivit la passation de ce contrat, premier germe d'une œuvre immortelle, Rubens, cœur dévoué et chef de la famille, dut s'occuper des affaires de son frère. Philippe, mort trop tôt, avait laissé sa femme enceinte. Quelques jours après l'enterrement de son mari, Maria de Moy mettait au monde un fils qui, le 13 septembre, fut baptisé sous le prénom de Philippe. Le petit personnage n'est pas tout à fait indifférent pour l'histoire. C'est ce Philippe, deuxième du nom, qui, devenu un homme et un lettré, a écrit en latin la vie de son oncle, le grand Rubens.

La cérémonie du baptême terminée, le maître se mit au travail et ne se laissa plus distraire de son œuvre. On affirme à Anvers que la *Descente de croix* était achevée en 1612 : elle ne fut cependant placée qu'en 1614 sur le nouvel autel du serment des arquebusiers.

Faut-il décrire cette grande peinture, une des plus fameuses qui soient au monde? Ici encore, un panneau central accompagné de deux volets qui, s'ouvrant et se fermant à l'ancienne mode, sont peints de chaque côté. Au milieu, c'est la dernière scène du drame douloureux : le Christ pieusement détaché de la croix par ses fidèles, et tendrement recueilli par saint Jean, la Vierge et les saintes femmes. Le panneau de gauche, c'est la *Visitation*, épisode de la biographie du Christ avant sa naissance ; le panneau de droite, c'est la *Présentation au temple*, la remise de l'enfant prédestiné aux mains du vieux Siméon. Lorsque les volets ont tourné



LA MARE

(Collection de M B Hans[illegible])

Gazette des Beaux-Arts.

Imp A Salmon, Paris

sur leurs charnières, on voit d'un côté saint Christophe, le bon géant de la légende, portant le petit Jésus sur sa robuste épaule, et de l'autre côté un saint ermite qui s'avance dans la nuit une lanterne à la main pour guider au passage du ruisseau les voyageurs mystérieux. Ainsi, comme dans le *Saint Ildefonse*, avant que la forme en eût été modifiée, comme dans l'*Élévation de la croix* de Sainte-Walburge, l'œuvre comporte cinq peintures. Elles sont inégalement célèbres et admirées, mais il n'en est pas une seule qui ne dise éloquemment ce qu'était Rubens en 1612. Fixons le moment qui passe. L'heure est grave. Il y a déjà quatre ans que l'artiste est revenu d'Italie; l'évolution commence à se préciser : nous allons vers un idéal nouveau.

Mais, disons-le bien, dans la *Descente de croix*, Rubens n'a pas encore oublié les études de sa jeunesse. Au point de vue des colorations, qui jouent ici un si grand rôle, Fromentin a merveilleusement caractérisé le tableau ; supprimant la distance qui nous sépare d'Anvers, il le fait revivre et resplendir à nos yeux quand il écrit : « La toile est sombre malgré ses clartés et l'extraordinaire blancheur du linceul... C'est un tableau à bases noirâtres, sur lequel sont disposées de larges lumières, fermes, aucunement nuancées. Le coloris n'est pas très riche; il est plein, soutenu, nettement calculé pour agir de loin. Il construit le tableau, l'encadre, en exprime les faiblesses et les forces, et ne vise point à l'embellir. Il se compose d'un vert presque noir, d'un noir absolu, d'un rouge un peu sourd et d'un blanc. Ces quatre tons sont posés bord à bord, aussi franchement que peuvent l'être quatre notes de cette violence. Le contact est brusque. »

A cette analyse admirablement judicieuse, la meilleure qui ait jamais été faite de la *Descente de croix*, il manque un mot. Peut-être était-il au bout de la plume de Fromentin, qui a hésité à l'écrire. Je voudrais compléter la pensée de l'écrivain, faire tinter un peu le grelot qu'il a attaché. Ces blancs, ces rouges, ces verts noirâtres et ces noirs, la brusquerie de ces violents voisinages, ces colorations calculées pour frapper l'œil, même de très loin, ces parties lumineuses où les nuances sont volontairement absentes, qu'est-ce autre chose, je vous prie, sinon un retour passionné vers l'art que Rubens avait aimé à Rome, vers l'art de Caravage? J'ai l'air d'insister, je sens que le nom du maître italien se répète trop souvent dans ces pages, mais je suis obligé de caractériser la *Descente de croix* et de dire quelle place elle doit occuper dans l'œuvre de Rubens. Cette place n'est peut-être pas la première.

Ainsi constitué à l'aide de notes franchement autonomes, ainsi construit par la juxtaposition de couleurs hardiment échantillonnées, le panneau

central du triptyque est le contraire d'une peinture de Velasquez ou de Delacroix, c'est-à-dire des maîtres qui, ayant la passion et la science des tons rompus, évitent toujours ce que Fromentin appelle si bien le brusque contact. De là, chez Rubens, un grand effet vibrant et — si l'on songe au sujet — beaucoup moins de tendresse intérieure qu'il n'en faudrait, beaucoup moins de persuasion morale. Dans la *Descente de croix,* Rubens ne semble pas convaincu que la couleur est un langage. Certes, l'œuvre est admirable ; elle n'est point émouvante, ou du moins elle ne l'est pas autant qu'elle devrait l'être.

Il y a même dans ce tableau fameux une erreur intellectuelle qui m'a toujours frappé. La composition a pour centre lumineux le cadavre du Christ s'enlevant en grande partie sur les blancheurs d'un linceul qui joue, dans la coloration de l'ensemble, un rôle capital. Le cadavre est blond, un peu bleuté par endroits, avec de vagues indices d'une décomposition non pas commencée, mais possible. Tout cela est écrit de la façon la plus délicate, dans une gamme de pâleurs exquises. Et pourtant, au point de vue optique, ce merveilleux cadavre est battu par l'éclat du linceul blanc. L'œil se trouve donc attiré tout d'abord sur une note d'un clair absolu, dont l'effet est surprenant comme tache, mais qui moralement n'est qu'un accessoire. Rembrandt, consulté, vous dirait que le corps du Christ doit, dans un motif aussi pathétique, être plus intéressant que le drap qui l'entoure. Si je formule cette observation, c'est parce que Fromentin ne l'a pas faite, et pour griffonner çà et là un mot peut-être inutile sur la marge de la page, d'ailleurs définitive, qu'il a écrite. Dans le même esprit et en insistant sur un point qu'il s'est contenté d'indiquer, j'ajoute que la robe rouge du saint Jean ne se relie à aucun ton voisin. C'est là qu'est le système, c'est là qu'est la brusquerie voulue. Et vraiment, nous sommes ici en présence d'une singulière aventure : le panneau central de la *Descente de croix,* qui est de 1612, est d'un coloris moins harmonieux, moins un, que *l'Élévation de la croix* peinte en 1610 et même que le *saint Grégoire* de Grenoble, qui date de 1607. Caravage, un peu délaissé, essaye un retour offensif et rentre tout à coup en scène.

En examinant les deux volets du triptyque, nous verrons que c'était là une fausse rentrée, et que Rubens, si fidèle qu'il fût à sa première passion, était à la veille d'un affranchissement définitif. Et déjà il l'indiquait bien dans certaines parties de sa composition principale. Caravagesque dans l'ensemble, elle cesse de l'être dans le détail. Quel morceau de peinture que le cadavre du Christ si fin dans sa note pâle ! Quel affaissement et quelle lourdeur dans ce corps où manque la volonté vivante et que des mains dévouées cueillent tendrement comme une fleur ! Au dire de Rey-

nolds, c'est une des plus belles figures qui aient jamais été inventées. Les deux femmes à genoux, et notamment la Madeleine, les mains tendues pour recevoir le précieux fardeau, sont aussi des merveilles. Les chairs sont amples et lumineuses. Le tableau étant un peu haut placé dans la cathédrale d'Anvers, il faut quelque effort pour se rendre compte de l'exécution; mais en regardant bien, en se rappelant quel fut le point de départ de Rubens, on la devine, on la voit, et elle est exquise dans sa délicatesse volontaire et patiente. C'est une pâte très souple, très fine, très lisse qui s'applique sur la forme et la modèle doucement. Pour le maniement du pinceau, c'est encore l'ancienne méthode de Rubens, la manière caressante et caressée. Plus tard il fera autrement; mais comment pourra-t-il mieux peindre?

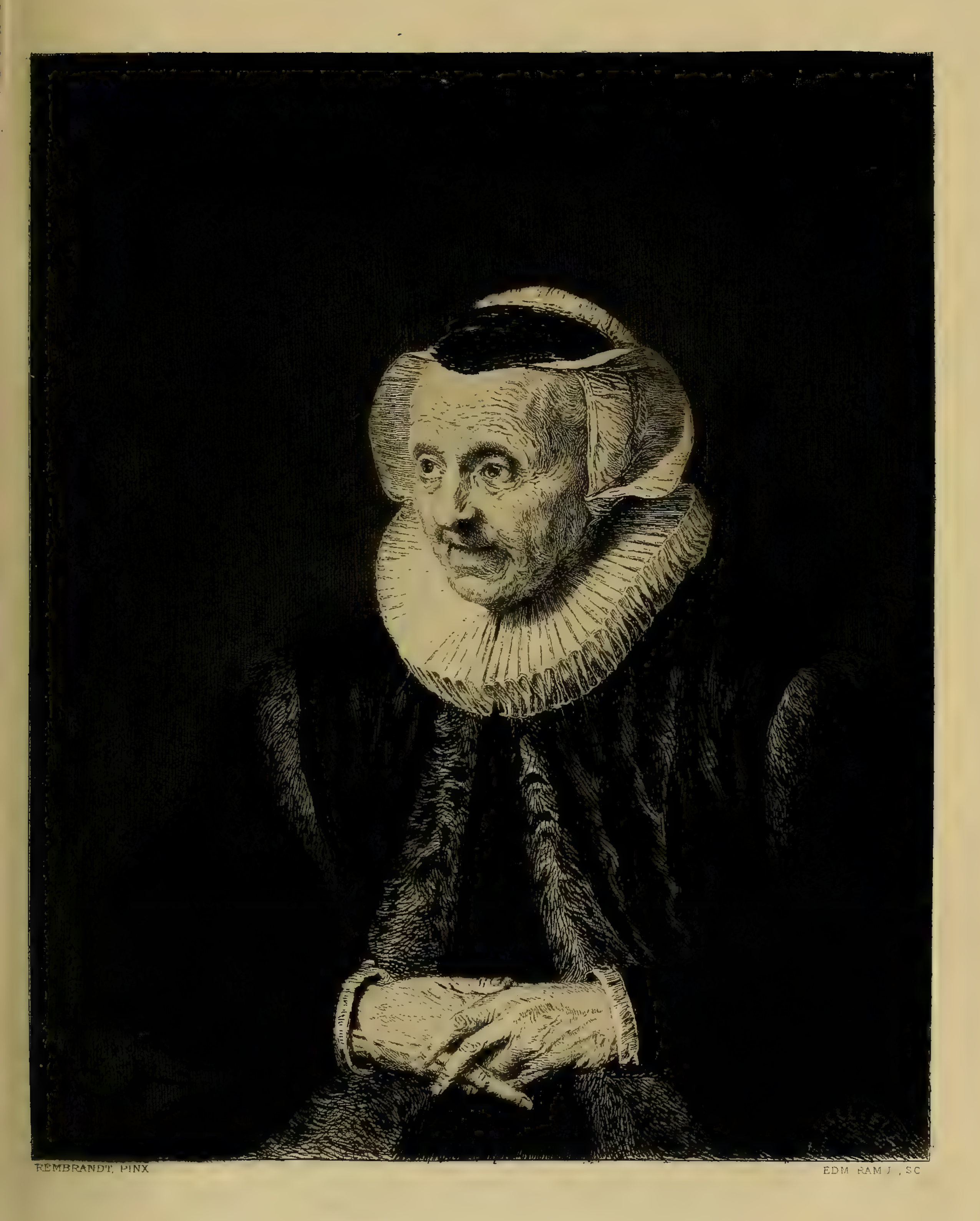
Les deux volets de la *Descente de croix* sont superbes. Ils ont été intelligemment conçus pour ne pas atténuer l'effet du panneau central, pour ne pas éteindre par des clartés gênantes la grande note blanche du linceul qui en éclaire les noirceurs profondes. Dans la *Visitation*, dans la *Présentation au Temple*, rien de trop vif, pas de point trop brillant, presque pas de noir. Tout est soutenu, robuste, avec de belles chaleurs de tons, plus vénitiennes que caravagesques. Rubens a eu évidemment cette pensée que les trois compartiments du triptyque ne devaient pas être pareils; il a voulu, en restant à la fois personnel et différent, montrer qu'il y avait plusieurs idéals sur sa palette. Dans la *Présentation au Temple*, le maître a donné une grande importance à l'architecture: elle est soignée quant au détail, somptueuse quant à l'ensemble. Il l'avait déjà bien montré dans le *Saint Ildefonse:* le chapiteau l'amuse; la colonne l'intéresse. La *Visitation* est une merveille : l'aspect est très riche, avec une note familière qui est presque touchante, car elle dit à quel point ces grands artistes du passé aimaient les choses simples, combien peu ils étaient académiques. Le premier plan est occupé par la vigoureuse figure d'un valet qui, vu de dos et sa gourde suspendue à la ceinture, allège de son fardeau un âne porteur de bagages. Près de l'âne, deux poules picorent gaiement dans la poussière. Le tableau commence au second plan. Sur le perron qui prolonge l'escalier, sainte Élisabeth et la Vierge coiffée d'un large chapeau de campagnarde: le petit chien de la maison s'exalte et fait accueil à la visiteuse reconnue. Sur les marches, saint Joseph reçu fraternellement par Zacharie. Au premier degré de l'escalier est la célèbre jeune fille portant une corbeille sur sa tête, sorte de cariatide flamande de la plus belle tournure et du plus vivant relief. Le tout s'enveloppe de lumière et de chaleur, avec des tons ambrés qui persistent à parler de l'Italie.

Oui, dans cette grande œuvre qui n'est pas shakespearienne autant qu'on le voudrait, mais qui est la production prodigieuse d'un moment troublé et d'un esprit en proie à des souvenirs tyranniques, il reste, comme l'a dit Fromentin, une bonne odeur italienne. Hâtons-nous de saisir ce parfum subtil à l'heure où il va s'évaporer peu à peu. Ce parfum disparaîtra-t-il complètement dans les œuvres postérieures? Non; mêlé à des senteurs nouvelles, il ira en s'affaiblissant : il ne se perdra pas tout à fait. Plus je songe à ces choses délicates que les pauvres mots dont nous nous servons ont tant de peine à dire, plus je m'affermis dans cette pensée que le voyage de Rubens en Italie a été pour lui un événement extraordinaire. On oublie les aventures de l'enfance inconsciente, on oublie les serments d'amour et parfois même les douleurs les plus sincèrement subies, on n'oublie pas ses premiers enthousiasmes. Rubens se souvint bien longtemps, sinon toujours, de Venise et de Mantoue, de Rome et de Florence. Au moment où nous sommes parvenus, il croit encore et peut-être plus qu'il ne faudrait à la vigueur des ombres fortes; il va y renoncer, mais il gardera de sa jeunesse italienne une certaine chaleur dans le ton des chairs, le goût des vastes ordonnances et du décor, la précieuse faculté de donner du relief aux figures et une autre puissance très spéciale que nous avons déjà remarquée dans le *Saint Grégoire* de Grenoble, l'art de faire croire que les acteurs qu'il met en scène sont de proportion plus grande que nature. Son âme était sereine et douce, il connut toujours l'équilibre de l'esprit et le bon ordre intellectuel; mais l'artiste va agir sur l'homme et Rubens deviendra bientôt, s'il ne l'est déjà, l'infatigable remueur des spectacles agités.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)





REMBRANDT, PINX. EDM RAMUS, SC

PORTRAIT DE VIEILLE FEMME
(Collection de M. B. Narischkine)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon Paris

Mr. Havemeyer.

LA

COLLECTION DE M. B. NARISCHKINE



'EST une tradition constante, à la *Gazette des Beaux-Arts*, d'informer ses abonnés des ventes en préparation, en tant qu'elles aient quelque importance, et l'on y a toujours regardé comme un devoir de leur signaler par avance les plus beaux ouvrages des galeries ou des collections ainsi vouées à une dispersion prochaine.

Pour nous conformer à ces excellentes habitudes, nous préviendrons donc nos lecteurs que la magnifique collection de M. B. Narischkine, de Saint-Pétersbourg, sera vendue dans les premiers jours d'avril prochain, à l'hôtel Drouot, et comme le noyau de cette collection est formé de tableaux d'une grande valeur, provenant pour la plupart d'acquisitions faites lors des ventes des galeries Pommersfelden (1867), Demidoff (1868), Delessert (1869), Koucheleff (1869), nous leur demanderons la permission de rappeler à leur souvenir les plus réputées d'entre ces peintures et celles-là seulement qui peuvent être, à bon droit, considérées comme tout à fait remarquables.

En fait d'art, M. B. Narischkine était un éclectique, et le choix varié de sa collection, qui ne renferme pas moins de quatre-vingt-sept ouvrages, en témoigne de reste. On y rencontre des spécimens de presque tous les temps comme de toutes les écoles. Albert Dürer, Clouet et Porbus y coudoient Rembrandt et Rubens ; Pieter de Hooch, Gérard Dow, Ostade, Wouwerman et Teniers y sont capricieusement associés à Ribera, à Casanova, à Reynolds, même à Lancret, Pater, Fragonard, Demarne et Boilly ; quant à la partie tout à fait moderne, le catalogue enregistre les noms de Couture, Brascassat, Decamps, Théodore Rousseau, Troyon, à côté de

ceux de plusieurs artistes encore bien vivants, comme Appian, Fichel et Charles Jacque, et de quelques peintres étrangers de marque, tels que Knaus, Defregger, de Haas, Escosura : on voit qu'il y en a pour tous les goûts.

Au vrai, est-ce bien là une collection? Est-ce bien cette chose intime qui ne devrait, à notre sens, se composer que d'un cohix restreint d'œuvres supérieures ou, tout au moins, de morceaux d'affection? Mais, au surplus, que nous importe si cette réunion de tableaux a été formée plus ou moins hâtivement, et si elle présente quelque bigarrure? Il nous sera bien facile, en criblant ce trop abondant et riche minerai, d'en séparer le métal précieux, l'or fin, l'or de ducat.

Deux portraits appellent tout de suite notre attention : l'un est de Dürer, l'autre de Rembrandt. Étudions-les. Le portrait peint par Albert Dürer est celui du bourgmestre et septemvir Jacob Muffel, mort le 19 avril 1526. Ce personnage était, paraît-il, très lié avec Dürer, qui lui rapporta des Pays-Bas une pièce d'étoffe rouge pour un vêtement.

Le bourgmestre Muffel est peint de grandeur naturelle, en buste, coupé à mi-poitrine; sa tête, tournée de trois quarts à gauche, est coiffée d'une toque aux filets d'or; une collerette ouverte laisse voir le cou; pour vêtement, il porte une pelisse garnie de fourrures. Tout cet ensemble s'enlève sur un fond azuré où se lit l'inscription : *Ætatis suæ anno LX. Salutis vero MDXXVI. D. F.* et au-dessous le monogramme de Dürer.

Il provient de la galerie Pommersfelden et notre ami Bürger, auteur du catalogue de la vente, écrivait à la suite de sa description quelques lignes qui caractérisent bien l'œuvre et méritent, à ce titre, d'être retenues : « Le grand peintre a mis dans cette tête puissante, dans cette physionomie concentrée, un caractère extraordinaire. Les yeux fixes et pénétrants arrêtent et commandent. Ce sénateur Muffel dut avoir de l'influence sur ses concitoyens. » Et Bürger ajoutait : « Ce chef-d'œuvre est sans doute le tableau le plus rare de la collection, et il serait digne d'être au Louvre à côté de l'Antonello. » Ce souhait ne fut point accompli; pourrait-il l'être aujourd'hui? Nous connaissons, en tout cas, nombre d'amateurs qui se réjouiraient de voir ce Dürer entrer au Louvre.

A propos de ce portrait, adjugé en 1867 sur une dernière enchère de soixante-quinze mille francs à M. B. Narischkine, un de nos confrères à la *Gazette,* celui qui connaît le mieux Albert Dürer et son œuvre, a bien voulu nous communiquer quelques notes d'un véritable intérêt et que nous n'hésitons pas à mettre à profit.

Selon M. Ch. Ephrussi, deux copies de ce même portrait existent à Nuremberg; l'une d'elles est exposée au *Musée germanique.* Un dessin de Dürer, portant la date de 1517 et faisant partie de la collection Du-

mesnil, représente précisément le bourgmestre Muffel. En le comparant avec la peinture, il semble à notre confrère que celle-ci a été exécutée d'après ce dessin plutôt que d'après nature, et cette conjecture, peut-être un peu subtile, il la fonde sur ce que l'exécution, d'ailleurs très soignée, présente un peu de sécheresse. Mais n'est-ce point là un défaut qu'on peut, en général, reprocher à la peinture de Dürer?

Passons maintenant au Rembrandt, signé et daté de 1640 ou 1646, car le dernier chiffre est difficile à lire, et qui provient des ventes Gerrit, Muller, Robiano, Nieuwenhuys et San-Donato. C'est un portrait de vieille dame, arrivée à l'âge de quatre-vingt-sept ans, comme prend soin de nous l'indiquer une inscription tracée sur le fond, à gauche.

La vieille dame, vêtue d'un vêtement noir bordé de fourrures, est assise dans un grand fauteuil, les mains croisées. Sa tête intelligente, spirituelle même, est entourée d'une collerette finement tuyautée et coiffée d'un bonnet s'évasant en conques aux oreilles, retenu par un large ruban de velours noir. Rien de plus vivant, de plus solidement construit, et rien encore de plus fin et de plus saisissant d'expression que cette figure jaunie, ridée, émaciée par l'âge, qu'éclairent deux yeux pétillants de malice et de sagacité.

Comme exécution, ce portrait appartient à ce que Thoré appelait si justement les commencements de l'*âge d'or* de Rembrandt; âge d'or, en effet, car le maître dont la couleur est surtout argentine pendant toute sa première époque, se montre plus ardent vers 1640. La tonalité de ses colorations s'étant renforcée, ses lumières blondissent, s'exaltent et vont jusqu'à s'enflammer; un glacis roux dore les clairs, les chairs sont chaudement ambrées, et l'œuvre tout entière rayonne d'un fauve éclat.

Ce portrait de vieille dame de la collection Narischkine mérite une place des plus honorables dans l'œuvre de Rembrandt.

Si nous avions besoin de comparer entre elles les méthodes si particulières, si diverses, appliquées par Dürer et par Rembrandt dans la facture des deux ouvrages dont nous venons de parler avec la manière personnelle de Rubens, nous ne saurions rencontrer d'exemple qui contrastât davantage, pour la spontanéité, l'ampleur, l'aisance, la belle humeur de l'exécution, que l'étude des *Quatre têtes de nègres* de la collection Narischkine.

Il nous souvient encore de l'enthousiaste accueil que l'on fit à cette merveilleuse étude lors de son apparition dans la vente Pommersfelden. Jamais morceau de peinture ne fut, croyons-nous, autant applaudi, mieux goûté. Bürger, toujours rempli d'illusions, espérait bien qu'il serait acquis par la direction du Louvre. Il n'en fut rien. Loin de là : les *Quatre têtes de nègres* partirent pour Saint-Pétersbourg. Et maintenant qu'après

seize ans d'exil les voilà revenues à Paris, les laissera-t-on échapper de nouveau, au risque de ne les plus jamais revoir ?

Dussions-nous passer pour excessif, nous disons qu'une étude de cette force vaut tous les portraits terminés du maître. Mieux qu'une œuvre d'application, cette vaillante et familière ébauche ne nous laisse-t-elle pas voir, en leur premier jet et comme en leur essence même, les qualités qui constituent le génie de Rubens? Quel plus excellent enseignement, quelle plus éloquente leçon qu'une telle peinture? Comme on y pénètre à fond les habitudes et les procédés du grand virtuose : jamais, au surplus, travail de la main ne fut plus facile à saisir, car il n'offre ni supercheries, ni réticences, ni mystères.

C'est bien la nature elle-même, observée avec la plus parfaite sincérité et rendue dans sa vérité la plus textuelle que ces *portraits de nègres*, et, pour cela, cette ébauche si véritablement magistrale acquiert à nos yeux toute la valeur et l'importance d'une œuvre plus achevée. Des morceaux d'une telle saveur sont donc véritablement sans prix. Aussi nous ne croyons pas nous aventurer beaucoup en promettant à cette esquisse, que Bürger ne craignait pas de qualifier de « prodige de la peinture », un nouveau et plus surprenant succès encore qu'au moment de sa première apparition à l'hôtel Drouot.

Une autre merveille de la collection Narischkine, c'est l'*Intérieur hollandais*, de Pieter de Hooch, provenant de la galerie Delessert, où elle fut acquise au prix de cent cinquante mille francs.

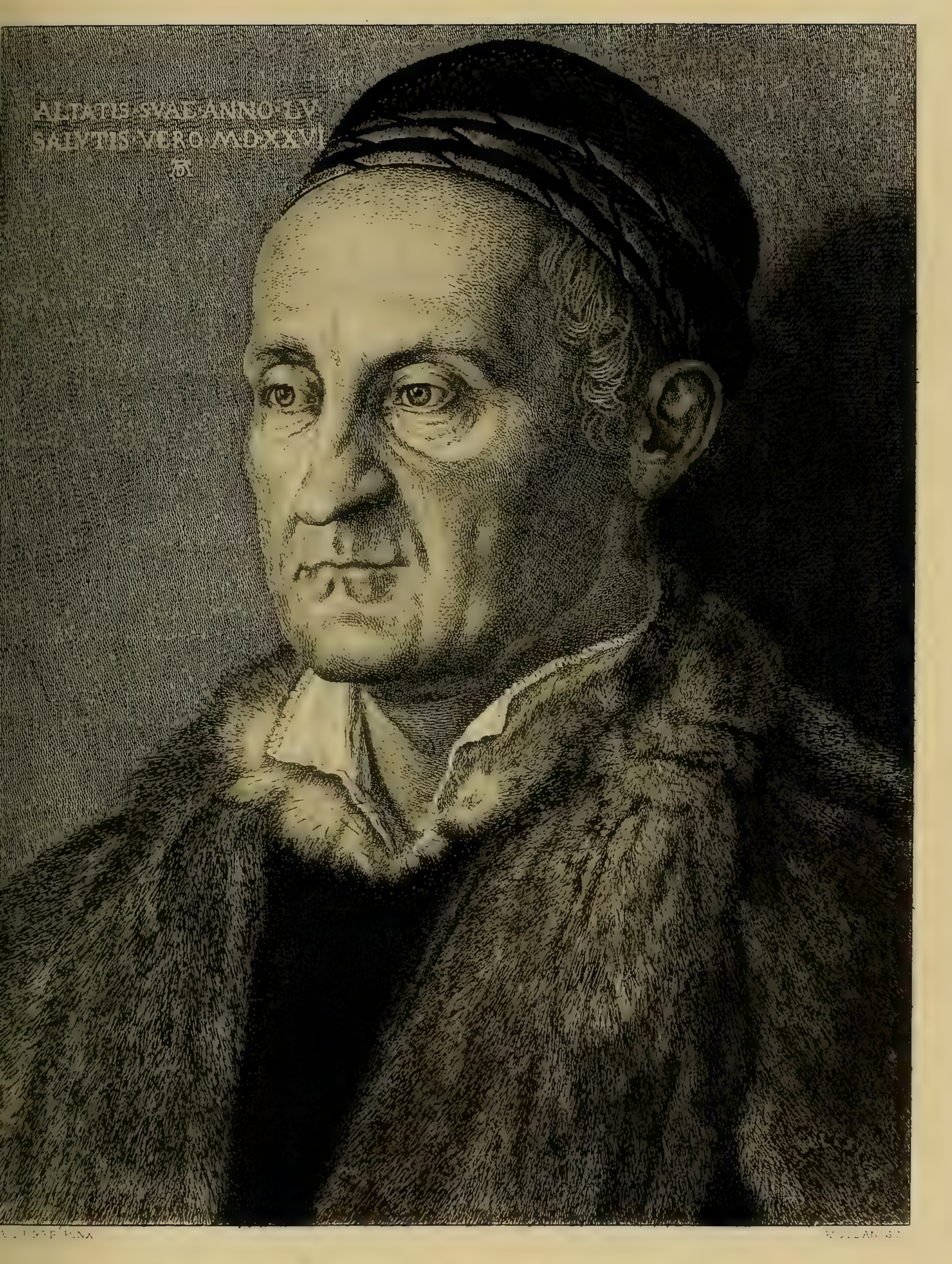
Nos lecteurs la connaissent bien, car la *Gazette* leur en a donné, en 1869, l'eau-forte gravée par Courtry, et Charles Blanc l'a décrite avec les plus minutieux détails dans l'étude publiée à la même date sur la galerie Delessert.

En ce temps-là, c'est-à-dire au moment de la vente de cette galerie, Bürger, qui cherchait à reconstituer l'inventaire de l'œuvre injustement oublié ou *démarqué* de Van der Meer de Delft, et que son idée fixe entraînait à en voir un peu partout, s'était engoué de l'idée que l'*Intérieur hollandais* devait être rendu à Van der Meer.

Pour nous, comme pour tout le monde, le procès est depuis longtemps jugé : l'*Intérieur hollandais* appartient bien à Pieter de Hooch; c'est même là une de ses plus harmonieuses et séduisantes peintures, et, pour dire toute notre pensée, un de ses chefs-d'œuvre.

Plusieurs autres tableaux, d'un grand et sérieux mérite, et provenant de cette même galerie Delessert, vont également réapparaître à la vente Narischkine.

Nous allons retrouver la *Dégustation* de Terburg, achetée quarante-



PORTRAIT DU SENATEUR MUFFEL, DE NUREMBERG

(Collection de M. B. Narischkine.)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon Pa.

cinq mille francs, et le délicat portrait de *Vieille femme* d'Ostade, payé vingt-deux mille. De Teniers, nous reverrons le *Gastronome*, et, de Gérard Dow, une très fine petite peinture représentant une *Vieille femme à sa fenêtre*.

Mais un tableau beaucoup plus important du même maître, et curieusement signé *G. Douw* — 1651, — c'est la *Marchande de poissons*, qui provient de la galerie Pommersfelden. Bürger, qui pensait que cette signature avait bien pu être modifiée, mais très anciennement, classait ce tableau au premier rang dans l'œuvre du maître. Il en signalait la finesse exquise, insistant tout particulièrement sur l'incomparable délicatesse avec laquelle sont traités les accessoires. Rappelons que ce tableau fut acheté au prix de quarante-deux mille francs.

En fait d'ouvrages appartenant soit à l'école hollandaise, soit à l'école flamande, il nous reste encore à signaler une charmante scène rustique de Philip Wouwerman, la *Récolte des foins*, provenant de la vente Demidoff — celle de 1868, — où il fut payé cinquante mille francs, et que Smith a décrit sous le n° 216 de son *Catalogue raisonné*; le *Passage du gué*, de Berchem, ainsi qu'une *Chasse sous bois*, par Adrien Van de Velde. Ces deux derniers tableaux figuraient au catalogue Koucheleff-Besborodko, et la *Gazette* a parlé du Van de Velde à l'occasion de cette vente, en 1869.

Il ne saurait nous convenir d'arrêter nos lecteurs devant les peintures précieusement blaireautées de Van der Werff et de Mieris. Ces choses-là rentrent dans le domaine de la *curiosité*; elles ont gardé cependant un noyau d'amateurs, fidèles à leur culte pour les mièvreries : les railler serait vraiment un lieu commun; contentons-nous donc de sourire.

Notre école française ancienne et moderne se trouve assez largement représentée dans la collection Narischkine.

Dans l'école ancienne, nous notons le *Jeu de Colin-Maillard*, de Lancret, amusante composition que la gravure de Cochin a popularisée, et à laquelle nous préférons, malgré son importance, un délicieux petit tableau de Pater, la *Conversation galante*, dont l'exécution pétille de vivacité, de grâce légère et d'esprit.

De Fragonard, le peintre endiablé des beaux songes amoureux et des brûlantes ivresses, nous retrouvons le *Serment d'amour*, si connu par la gravure de Mathieu, et qui a passé par les ventes Saint, duc de Narbonne et Horsin Déon; et le *Retour du mari*, de la collection du marquis du Blaisel, une harmonieuse et chaude peinture où Fragonard amalgame et s'approprie les enveloppes argentines de Tiepolo, les teintes profondes de Pierre de Cortone et les colorations nacrées de Boucher.

De Joseph Vernet, nous enregistrons deux bons tableaux : un *Paysage d'Italie* et une *Vue prise dans le golfe de Gênes*; des scènes militaires de Swebach Desfontaines : un *Choc de cavalerie* et une *Marche d'armée*; puis un *Retour du marché*, de Demarne, et enfin une agréable composition familière de Boilly : la *Toilette*.

La part faite à notre art contemporain est encore plus large et variée; mais une étude de chacun des tableaux qu'enregistre le catalogue de la collection Narischkine nous mènerait un peu trop loin pour que nous ayons seulement la pensée de l'entreprendre : ce serait quelque chose comme un *Salon* rétrospectif. Nous nous bornerons donc à mentionner, au courant de la plume, quelques-uns des morceaux les plus notables, tels que le *Taureau*, de Brascassat, d'une facture serrée et minutieuse à son ordinaire; l'*Oiseleur*, de Couture, fréquemment répété par l'artiste, mais dont l'exemplaire Narischkine pourrait bien être l'original, l'édition *princeps*; la *Ferme*, de Louis Cabat; la *Partie d'échecs*, de Fichel; une *Amazone*, d'Alfred de Dreux; une réplique, réduite de format, de la *Malaria*, de Hébert; une *Rue de village*, de Veyrassat; une *Bergerie* et des *Moutons*, de Charles Jacque, — celle-là particulièrement remarquable; — un Eugène Isabey : les *Orphelins*; un Dupré : le *Moulin*, et encore cette amusante peinture de Philippe Rousseau, le *Chat*, où l'artiste a mis toute sa spirituelle science à nous montrer *minet* happant une souris et, dans son ardeur à la saisir, renversant un encrier.

Les ouvrages de Decamps auraient droit à plus d'écritures. Nous rencontrons là une blonde et lumineuse étude des *Catalans près de Marseille*, et une *Rue d'un village italien*, signée et datée 1838, qui mérite d'être classée au premier rang dans l'œuvre du maître : la solidité, sans aucune sécheresse, de son exécution est une qualité assez rare chez l'artiste pour que nous la constations ici au passage. Son grand paysage d'Orient, les *Environs de Smyrne*, se réclamerait plutôt de la puissance, de l'éclat vraiment intense et prodigieux de la lumière.

Au premier plan, des arbres d'Asie au feuillage d'un vert sombre, presque noir, bordent un sentier où passent des Arabes, les uns à pied, les autres montés sur des chameaux : leurs costumes piquent et égayent de notes brillantes les tons roux des terrains. Par delà, sous un soleil brûlant, s'étend une plaine ravinée, crevassée de déchirures d'un blanc crayeux, et que recouvre par places une végétation aride et roussie de ton comme une peau de fauve.

C'est bien là l'Orient, avec sa lumière aveuglante, qui accuse toutes choses avec une impitoyable dureté.

Un petit paysage de Théodore Rousseau, la *Mare*, a déjà paru à la

vente d'Aquila. C'est une peinture d'une grande valeur, malgré ses proportions réduites, et que recommandent une facture attentive, soignée et une coloration exquise.

Il nous reste à signaler deux tableaux importants de Troyon : la *Route du marché*, provenant de la collection Gaillard, et l'*Abreuvoir*, qui vient de la vente Suermondt.

Nos lecteurs connaissent l'*Abreuvoir*, qui a été gravé, pour la *Gazette*, par F. Flameng. C'est une superbe et maîtresse peinture, que notre ami Paul Mantz décrivait, alors qu'elle figurait encore dans la collection Suermondt, de la manière suivante : « Ce tableau est de 1851. L'orage est dans le ciel. Au premier plan, des vaches gardées par une paysanne ; plus loin, la carcasse d'un bateau désemparé, et sur les animaux et sur les choses les rayons blanchissants d'une lumière maladive, filtrant entre les nuages et jetant sur l'eau noircie de pâles éclairs. Nous ne ferons pas un médiocre éloge de ce tableau en disant que, malgré les redoutables voisins dont il est entouré, il brille par une allure fière, par un grand effet dramatique. Lorsque Troyon a cet accent, il est de la famille des maîtres. »

Nous ne classerons pas aussi haut la *Route du marché*, qui est cependant un tableau fort estimable. Sa composition tout agreste représente des paysans conduisant au marché leurs moutons ; en avant du troupeau et montée sur un âne, on voit la fermière, tenant devant elle un petit enfant. Soulevant la poussière, bêtes et gens s'avancent, enveloppés et comme noyés à demi dans les brouillards, les buées de l'aube blanchissante. C'est là un effet familier à Troyon et qu'il a rendu ici avec beaucoup de justesse et de puissance.

PAUL LEFORT.



LE DOSSIER

DE LA

STATUE DE ROBERT MALATESTA

AU MUSÉE DU LOUVRE



DEPUIS longtemps l'esthétique et l'histoire de l'art sont brillamment enseignées en France. La faveur dont cet enseignement est l'objet témoigne des hautes aspirations de la nation. Mais, comme l'esthétique, fût-elle la meilleure, n'a de valeur que lorsqu'elle s'appuie sur des monuments, il en résulte que, sous peine de dévier par suite d'un faux point de départ, l'étude approfondie des monuments aurait dû précéder les considérations philosophiques, politiques, historiques et sociales qu'on prétend tirer d'eux. Je crois donc que c'est travailler utilement pour le pays et en même temps, quoique indirectement, pour l'esthétique la plus transcendante, que d'étudier scientifiquement les objets d'art de nos musées et de préparer aux historiens surexcités et aux impatients orateurs de nos conférences un terrain solide sur lequel ils pourront bâtir sûrement leurs théories.

J'ai précédemment exposé[1] qu'à mon humble avis tous les monuments importants de nos musées devraient avoir un dossier dans lequel seraient réunis tous les renseignements nécessaires pour les faire parfaitement connaître, tels que l'indication de la provenance, la discussion de leur authenticité, l'attribution à une école ou à un maître, etc., etc. En

1. Voyez *l'Art*, t. XIV, p. 234 et *Germain Pilon et le tombeau de Birague par-devant notaires*. Paris, 1878, in-8°.

un mot, l'histoire complète de l'objet d'art devrait être établie entre le moment où il arrive dans le musée et celui où il est sorti des mains de son auteur. C'est une besogne ingrate, pénible, imposant un travail écrasant, exigeant une érudition et une critique sans cesse en éveil; c'est une tâche toute de dévouement que le public et les pouvoirs politiques, distraits par les habiles metteurs en œuvre qui exploitent les découvertes sans en nommer les auteurs, n'ont jamais su apprécier ni encourager. Cependant, on ne pourra sérieusement enseigner l'histoire de l'art que lorsque tous les monuments, ou du moins les principaux monuments à l'aide desquels cette histoire est écrite, seront eux-mêmes sincèrement étudiés et sérieusement connus. Quand l'instruction sera terminée, quand tous les dossiers seront complets, l'heure du jugement sonnera et l'esthétique, la rhétorique, la phraséologie, la virtuosité, l'*humour*, le dilettantisme même pourront se donner sans danger libre carrière.

Lors du dernier remaniement de la salle de Michel-Ange, au Louvre, un bas-relief de marbre, en changeant de position et en apparaissant en pleine lumière, a pris une nouvelle valeur. C'est le portrait équestre de Robert Malatesta, seigneur de Rimini, attribué jusqu'à présent au sculpteur connu sous le nom de Paolo Romano, d'après une interprétation longtemps vraisemblable d'un passage de Vasari. Il résulte de documents récemment publiés en Allemagne[1] que la statue de Robert ne peut pas être de Paolo Romano. Cet artiste était mort quand le monument fut érigé à la date qu'établissent d'autres documents publiés l'an passé en Italie[2]. Nous sommes, de notre côté, en mesure de suivre pas à pas, à l'aide de documents irréfutables, la trace du monument depuis le jour où il fut élevé dans la basilique de Saint-Pierre de Rome jusqu'au moment où il arriva au musée du Louvre. Son itinéraire est certain; sa feuille de route et sa lettre de voiture, si je puis m'exprimer ainsi, ne présentent aucune lacune. C'est ce dossier que nous livrons au public.

I.

Le monument actuellement catalogué sous le n° 13 de la dernière édition de la Notice des sculptures de la Renaissance, après avoir été exposé en 1816 dans l'ancien vestibule d'entrée du musée[3], est placé

1. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1881, p. 426 et suivantes.

2. Bertolotti, *Artisti lombardi à Roma*. Milan, 1881, in-8°.

3. Ce fait résulte du document suivant : 13 juillet 1816. Le directeur général des musées royaux à M. Fontaine, architecte du roi. — « Monsieur, je suis dans l'intention de faire placer sous le vestibule du musée le bas-relief de Malatesta qui se trouve dans

depuis 1851 dans la salle de Michel-Ange. M. le baron de Guilhermy, dans les *Annales archéologiques*[1], y a signalé sa présence, mais se trompait sur sa provenance[2] aussi bien que Litta[3]. La figure équestre de Robert Malatesta provient de la collection Borghèse et rien n'est plus régulier que son acquisition. C'est même par hasard qu'elle est venue en France.

Quand, en 1806, le gouvernement français se proposa d'acquérir la collection Borghèse, il fit dresser un état estimatif de toutes les pièces de cette collection. Le rédacteur de ce document partageait les idées de son époque sur la sculpture de la Renaissance italienne. Les monuments de l'art antique lui paraissaient seuls dignes d'être recueillis dans les musées. Après avoir remarqué ce bas-relief, qui avait été encastré extérieurement dans une des façades du casino de la villa Borghèse, il en signala l'existence à l'administration française, mais déclara que cette sculpture ne valait pas la peine d'être emportée. Voici un extrait de son rapport :

Énumération et apperçu descriptif des objets d'antiquité, statues, bas-relief (*sic*) buste (*sic*) et cypes cinéraires qui décorent le pourtour de la façade du casino de la villa Borghèse, hors de la porte du Peuple, à Rome.

« Premier étage.

.... « Entre les croisées sont deux statues équestres en bas-relief. La première représente Sigismond (lisez Robert) Malatesta, seigneur de Rimini et général des troupes de l'Église. Un pape lui avait fait élever cette statue dans la cour qui précédait l'ancien temple de Saint-Pierre. Le cardinal Scipion Borghèse l'a fait placer sur la façade de ce casino. L'autre statue n'est pas connue, mais elle est moderne comme la première. Ces bas-relief (*sic*) coûteraient beaucoup pour être transporté (*sic*) et n'en valent pour (lisez pas) la dépense. »

Heureusement les suggestions de cet admirateur exclusif du génie antique ne furent pas écoutées. Le bas-relief fut apporté à Paris, avec le reste de la collection Borghèse. D'ailleurs, les injustes préventions qu'on avait essayé de faire naître dans l'esprit de l'acquéreur n'existaient pas, il faut l'avouer, dans l'esprit du vendeur. On savait à Rome que ce bas-relief n'était pas sans importance. Cicognara l'avait déjà fait dessiner pour lui donner place dans son *Histoire de la sculpture* et, d'après Manilli[4],

les magasins du musée. Comme il est instant que cette opération soit faite le plus promptement possible, je vous prie de vouloir bien donner des ordres aux ouvriers pour que lundi de la semaine prochaine ce bas-relief soit amené des magasins et fixé à la place qui lui est destinée. »

1. *Annales archéologiques*, t. XII, p. 294, année 1852.

2. *Ibid.*

3. *Famiglie celebri d'Italia.* Famiglia Malatesta, tavola XIV.

4. *Villa Borghese fuori di porta pinciana descritta da Iacomo Manilli romano, guarda robba di detta villa.* Rome, 1650, in-8°.

sans donner d'explications, il l'avait attribué à Paolo Romano, sculpteur dont la personnalité n'était pas encore définitive et que l'auteur confondait avec un autre artiste du même nom qui travaillait au moyen âge. Nous reviendrons plus loin sur cette attribution. L'*Histoire de la sculpture* de Cicognara ne parut qu'en 1817, mais le texte en avait été rédigé antérieurement à 1806, et Cicognara parle du bas-relief comme occupant encore sa place dans la façade du casino Borghèse. Voici le passage :

« Quel Paolo da Siena e quel Paolo Romano, de' quali il primo scolpì il nome sotto il busto di Benedetto XII erettogli in memoria d'aver rifatto il tetto di San Pietro, e il secondo scolpì la figura equestre di Roberto Malatesta che vedesi ora in una delle facciate del Palazzo di villa Borghese, e diversi altri lavori fece in alcuni mausolei che stanno a S. M. in Transtevere[1]. »

Bien plus, il y avait en ce moment à Rome un Français qui savait parfaitement à quoi s'en tenir sur la valeur de ce monument. C'était Seroux d'Agincourt, qui achevait sa grande *Histoire de l'art par les monuments*. Cette histoire ne vit le jour qu'un peu plus tard. Mais voici ce que Seroux d'Agincourt pensait[2] de la statue de Robert Malatesta antérieurement à 1806 :

« Figure équestre de demi-relief en marbre, représentant Robert Malatesta, général de l'armée pontificale sous le règne de Sixte IV; au-dessous se lit une inscription allusive au sort de ce jeune guerrier, enlevé en 1482 au milieu de ses triomphes[3].

« Ce monument de la reconnaissance du pontife envers un prince qui lui avait rendu d'éminents services a subi bien des vicissitudes; placé d'abord sur le mausolée qu'il lui avait fait élever sous le portique de l'ancienne église de Saint-Pierre, il y resta jusqu'à la démolition, en 1607, des restes de cette basilique; alors il fut transféré, ainsi que beaucoup d'autres monuments, dans l'église souterraine, mais il n'y demeura pas longtemps; en 1616, le cardinal Scipion Borghèse, qui bâtissait le casino de sa villa, l'obtint et le fit placer sur la principale façade du côté du couchant, *où il se voit encore aujourd'hui*. Il peut se considérer comme inédit; la figure qu'en a donnée Ciampini (*Vetera monimenta*, t. III, cap. IV, p. 67, pl. XIX) étant presque imperceptible et très inexacte.

« L'auteur de cette figure paraît être Paolo Romano, sculpteur et orfèvre qui florissait à Rome sous le pontificat de Pie II, c'est-à-dire vers l'an 1458. »

1. Cicognara, *Storia della Scultura*, éd. de Prato, t. III, 1823, p. 137.

2. *Histoire de l'art par les monuments*, t. III, texte, sculpture, p. 34, n° 7.

3. La planche qui contient sous le n° 7 la gravure du bas-relief et de l'inscription se trouve t. IV, sculpture, pl. XXXVIII. L'inscription indiquée au-dessous est ainsi gravée :

ROBERTUS MALATESTA
ARIMINENSIS, VENI, VIDI, VICI.
LAUREAM PONTIFICI RETULI.
MORS SECUNDIS REBUS
INVIDIT.

Plus tard, Clarac, dans son *Musée de sculpture antique et moderne*, a fait graver à son tour ce monument et s'est ainsi exprimé à son sujet[1] :

« Robert Malatesta, qui gouverna de 1468 à 1482, à de brillantes qualités joignit de grands talents militaires : tour à tour et selon les intérêts de son pays, il servit ou combattit le pape Paul II, les Vénitiens et Ferdinand, roi de Naples. Enfin, après avoir lutté contre Sixte IV, il s'attacha à lui et lui rendit de grands services. Quelque temps après cependant, il mourut subitement et cette mort ne parut pas naturelle. Ce bas-relief, si nous en croyons l'inscription que l'on y lit, représente ce grand capitaine à cheval, armé de pied en cap, suivi de deux écuyers à pied et il passe pour être de Paolo Romano, sculpteur, dont Vasari (t. V, p. 147) parle avec éloges, et auteur d'une belle statue de saint Paul et d'une de saint Pierre sur le pont du château Saint-Ange. Ce sculpteur, ainsi que plusieurs autres de ces époques si fécondes pour les arts, était habile orfèvre et excellait dans la ciselure, et il avait autant de modestie que de talents. De lui étaient en partie douze belles statues d'argent qui ornaient encore l'autel de la chapelle papale lors du sac de Rome en 1527. On citait encore comme un chef-d'œuvre de Paolo Romano un amour armé de son arc et de son carquois et qui, suivant l'épitaphe de ce sculpteur, aurait trompé Vénus qui l'eût pris pour son fils qu'elle cherchait si la froideur du marbre ne l'avait avertie de son erreur. Cet habile homme, qui jouissait d'une estime générale et méritée, vécut dans la retraite les dernières années de sa vie qu'il termina à cinquante-sept ans. »

« Vasari fait mention d'une statue équestre d'un guerrier armé de toutes pièces et qui, de son temps, était renversée dans l'église Saint-Pierre, près de la chapelle de Saint-André ; elle était de Paolo Romano, ce qui ferait croire qu'il s'était fait une réputation dans la représentation des chevaux, et celui de notre bas-relief offre des parties très bien traitées, ainsi que les accessoires et les ornements. Au reste, plusieurs savants ont suspecté l'authenticité de notre inscription et la croient mise après coup et pour donner de la valeur au bas-relief. Ainsi il se pourrait qu'il ne fût pas de Paolo Romano, et qu'il ne représentât pas Robert Malatesta. Villa Borghèse. — Hauteur : $1^{m},595$ = 4 pi. 11 po. — Largeur : $1^{m},889$ = 5 pi. 8 po.

Tout en faisant un judicieux rapprochement avec le texte de Vasari qui, en apparence, justifiait au moins traditionnellement l'attribution de Cicognara, Clarac se trompait comme son prédécesseur ; nous l'établirons plus loin. Il avait également tort, ainsi qu'on le verra, de douter de la sincérité de l'inscription et de la valeur iconographique et historique de ce monument. Car, sans parler de son excellente et rassurante physionomie, les preuves de sa transmission suffiraient à démontrer son authenticité.

Au moment où Clarac écrivait, il y avait près de deux cents ans que la sculpture était parfaitement connue, décrite, cataloguée, entourée de toutes garanties désirables, universellement reconnue comme le portrait de Robert Malatesta. D'abord, en 1700, Domenico Montelatici dans sa

1. T. II, 1re partie, p. 798 et 799.

Villa Borghese, fuori di porta pinciana con l'ornamenti che si osservano nel di lei Palazzo e con le figure delle statue più singolari, signale l'existence de notre monument :

« Fra le medesime fenestre vien collocata nel sesto ordine la statua equestre di Roberto Malatesta da Rimini, con due altre figure, come si riconosce dal di lui nome scolpito in una parte del medesimo marmo ; il quale fu capitano famoso e generale dell' esercito di Sisto IV, che havendo riportato molte vittorie a favor della chiesa et essendo percio stato ricevuto in Roma come triomfante sopravisse pochi giorni alle sue glorie; onde da quel generoso e grato Pontefice dicono che gli fosse alzata sopra il di lui monumento in S. Pietro questa medesima statua, opera di Paolo Romano, scultore di quei tempi. »

En outre, dès 1650, Jacomo Manilli parlait ainsi dans sa description de la villa Borghèse :

Nel mezzo, in correspondenza dell' altra dell' amazone[1], è posta la statua a cavallo di Roberto Malatesta, famosissimo capitano, il quale dopo molte vittorie ottenute a favore e dei Fiorentini e della Chiesa, essendo generale di Sisto Quarto sconfisse a Campo morto l'essercito degli Aragonesi, l'anno MCDLXXXIII. E essendo percio ricevuto dal popolo romano come triomfante sopravisse pochi giorni alla propria gloria. Onde gli fù, da quel pontefice, gratissimo alla memoria di si grand'huomo, alzata sopra'l di lui monumento in San-Pietro questa medesima statua equestre, opera di Paulo Romano, scultore insigne di quei tempi[2]. »

Nous voici en 1650. A cette date, le bas-relief actuellement à Paris, dans la salle de Michel-Ange, était fixé dans un des murs de la façade du casino de la villa Borghèse. Ce premier point n'est pas douteux. Mais comment établir que le commissaire français et, avant lui, Manilli ne se sont pas trompés quand ils ont dit que la sculpture provenait de Saint-Pierre de Rome? Torrigio est là pour nous répondre avec la compétence d'un témoin oculaire et pour se porter garant de la parfaite exactitude de cette allégation. On lit dans les *Sacre grotte vaticane :*

« Roberto Malatesta d'Arimini, detto il Magnifico, al cui sepolcro si leggeva : *Robertus Malatesta Ariminensis, veni, vidi, vici, lauream Pontifici retuli. Mors secundis rebus invidit.* Eravi già la sua statua equestre di marmo posta al muro nell' entrare in chiesa a mano destra, vicino alla porta del Giuditio, appresso all' altare di SS. Caterina et Bonifacio martire; la quale nel 1607 fù di lì levata con l'occasione della demolitione della vecchia basilica, e fu posta sotto queste sacre grotte, ma nel

1. Manilli parle encore ailleurs, page 32, de cette amazone : « E tra una finestra e l'altra si vede la statua tutta armata d'una amazone a cavallo. »

2. *Villa Borghese fuori di porta pinciana descritta da Iacomo Manilli, Romano, guarda robba di detta villa.* Rome, 1650, in-8°, p. 38.

1616, a di 6 d'ottobre, fu indi estratta me presente e portata alla vigna del cardinale Scipione Borghese, a Porta Pinciana, dove è stata affissa nella faciata del suo palazzo [1]. »

Ciampini vient, en outre, prêter au témoignage si précis et si compétent de Torrigio l'appui d'un double renseignement documentaire et pittoresque. Dans son ouvrage *De sacris œdificiis*, il a fait graver d'une façon détestable, il est vrai, mais cependant de manière à le laisser reconnaître, le monument de Robert Malatesta. On y voit la position qu'occupait primitivement la figure près d'une porte, dans l'église de Saint-Pierre. Ciampini, par son texte, a ainsi expliqué cette position :

« Jamque ad Basilicæ januam, quæ olim Judicii, postea S. Andreæ nomen sortita est, brevi tractu devenimus. Ad sinistram egredientium prope sacellum B. Bonifacii Mart. exstabat sepulcrum Bonifacii IV marmoribus et cœlaturâ conspicuum, ut in tab. XIX lit. M. Pontifex iste Pantheon, celebre Agrippæ monimentum, a turpi futilium Deorum grege expiatum, Beatissimæ Virgini, sanctisque omnibus dedicavit. Hìc etiam, ut in eadem tab. XIX sub lit. P, locata fuit equestris e marmore statua Ruperti Malatestæ comitis, Xysto IV regnante S. R. E. ducis generalis, qui et Urbem et Vaticanam Basilicam ab immani et avara Saracenorum rabie tutavit, et hucusque victrices gentium immanium furias accerrime propulsatas infregit ac domuit [2]. »

Alfarano, dans son plan de Saint-Pierre de Rome, qui date de 1590, a constaté que, de son temps, la statue de Robert Malatesta était déjà placée près de la porte du Jugement ou de Saint-André, et il indique très nettement, sur sa planche, près de cette porte désignée par le numéro 137 (Porta judicii per quam defuncti inferebantur), la situation de notre statue à côté du tombeau de Boniface IV. On lit dans la légende gravée du plan d'Alfarano « N° 55, Sepulcrum Bonifacij IIIJ et statua equestris Ruberti Malatestæ [3]. »

Enfin c'est bien dans le même endroit de l'église de Saint-Pierre, et dans le même entourage qui n'avait pas été modifié, que Vasari, dès 1550, année où parut la première édition des *Vite*, signale l'existence d'une statue équestre, quand il dit en attribuant cette statue à Paolo Romano : « Il medesimo Paulo fece una statua di armato a cavallo che oggi si vede in terra a San Pietro, *vicino alla cappella di San Andrea* [4]. Torrigio, Ciampini et Alfarano parlent, il est vrai, de la porte Saint-André ou du Jugement, et Vasari de la chapelle Saint-André. Mais je

1. Torrigio, *Sacre grotte Vaticane*, Rome, 1639, p. 601.

2. J. Ciampini, *De sacris œdificiis*, Rome, 1693, pl. XIX, page 67.

3. Je dois la connaissance de ce renseignement à l'érudition de M. le baron Henry de Geymüller.

4. Vasari. *Le Vite*, dernière édition de M. G. Milani, t. II, p. 648.

puis affirmer que la porte et la chapelle Saint-André étaient voisines et contiguës, et, topographiquement, désignaient un seul et même endroit



ROBERT MALATESTA.

(Bas-relief du Musée du Louvre.)

de la basilique. En effet, Mignanti (*Istoria della basilica vaticana*, Rome, 1867, t. Ier, p. 88) s'exprime ainsi en parlant de la porte du Jugement ou de Saint-André «... porta ...che si chiamò del Giudizio, ed anche di S. Andrea, dalla vicina *cappella* a questo santo apostolo inalzata

da Papa Pio II, dopo che ebbe avuto in dono la di lui sacratissima testa ». Je puis même avancer, d'après une obligeante communication de mon ami M. H. de Geymüller, le savant historien de Saint-Pierre, que, dans les habitudes du langage du XVIe siècle, toute la colonnade de gauche de la basilique portait quelquefois le nom de *Sant' Andrea*, tandis que la colonnade de droite avait reçu celui de *Volto santo*. Ces deux noms venaient des vocables des deux principaux autels de l'intérieur de l'église, qui étaient les plus voisins de chacune des deux parties de la façade. Un inventaire des colonnes de l'ancienne basilique, dressé par Baldassare Peruzzi et Antonio da San-Gallo, entre 1520 et 1537, et conservé au Musée des Offices à Florence, constate l'usage courant de ce terme au XVIe siècle.

Il est donc établi par des témoignages absolument dignes de foi et par des documents irrécusables que le bas-relief n° 13 du catalogue des sculptures de la Renaissance, après avoir été exposé de 1616 à 1806 sur la façade du casino de la villa Borghèse et avoir séjourné de 1607 à 1616 dans les grottes du Vatican, avait été originairement tiré de Saint-Pierre de Rome, où il est signalé au moins depuis 1550. Une tradition constante appuyée par une inscription aujourd'hui perdue, mais conservée dans son texte, démontre que cette sculpture provenait du tombeau de Robert Malatesta. Il nous resterait à justifier la présence de la tombe de Robert Malatesta dans l'église de Saint-Pierre, si les historiens du XVe siècle ne s'étaient complu à raconter les splendides funérailles et les honneurs extraordinaires rendus par le pape Sixte IV au *condottiere* vainqueur des ennemis de l'Église. La sépulture dans la basilique vaticane fut le plus célèbre de tous ces honneurs. Nous n'aurions pas même besoin de ce témoignage indirect, car il est possible de prouver, à l'aide de pièces d'archives, qu'en 1484 le tombeau de Robert Malatesta existait dans Saint-Pierre de Rome, élevé aux frais du souverain pontife. Il résulte d'un document publié par M. Bertolotti que, le 27 avril 1484, le trésor pontifical paya quatre florins à maître Eusebio da Caravaggio « pro deposito facto in basilica principis apostolorum de corpore quondam magnifici domini Roberti de Arimino [1]. »

II

De 1484 à 1883, il n'y a pas de solution dans la chaîne de documents qui nous montrent les vicissitudes successives, la transmission et les dépla-

1. Bertolotti, *Artisti lombardi à Roma nei secoli XV, XVI e XVII*. Milan, 1881, t. Ier, p. 25.

cements de la figure équestre de Robert Malatesta. Il serait intéressant de parvenir à connaître l'auteur d'un monument aussi célèbre, et il faut d'abord rendre hommage aux efforts très honorables qu'on a tentés depuis longtemps pour le découvrir. Presque tous ceux qui se sont occupés de la question ont nommé Paolo Romano, comme on l'a vu dans les textes qui précèdent. Historiquement, ce nom s'imposait à l'œuvre à cause du texte de Vasari et, d'autre part, la personnalité encore indéterminée de Paolo Romano ne s'opposait pas à cette attribution. Depuis les beaux travaux de M. Müntz sur les *Arts à la cour des papes*, le caractère de l'œuvre de Paolo Romano se dégage[1]. Il n'est plus possible maintenant de confondre cet artiste, qui s'appelait Paolo di Mariano, avec cet autre Paolo Romano, sculpteur exclusivement gothique, connu par quelques monuments signés conservés dans les églises de Rome. Paolo di Mariano appartient entièrement par ses ouvrages certains à la Renaissance et à une époque très accusée de cette période de l'art. On ne pourra donc plus lui attribuer des travaux d'une brutalité et d'une naïveté toutes pisanes, émanant d'un imitateur attardé de Giovanni Pisano, comme le tombeau de Bartolommeo Caraffa de Santa-Maria del Priorato sur l'Aventin, signé MAGISTER PAULUS FECIT (Bartolommeo Caraffa était mort le 25 avril 1405), ni comme le tombeau du cardinal Stefaneschi, mort en 1417, monument muni de la même signature et qui se retrouve à Santa-Maria in Trastevere. D'un autre côté, on ne pourra plus admettre qu'un gothique obstiné professant des doctrines inexorablement traditionnelles soit l'auteur de sculptures pleines de raffinements d'élégance et empreintes de quelques-uns des charmes de l'école renouvelée du XVe siècle. Les deux artistes originaires de Rome ou du territoire romain, qui ont porté le nom de Paolo, auront donc désormais dans l'histoire une personnalité distincte et bien déterminée. Pour la partie de ce problème qui nous concerne, la chronologie, tout autant que le caractère de la sculpture, empêche qu'on puisse proposer de regarder le premier Paolo comme l'auteur du bas-relief du Louvre.

Au sujet du second Paolo, l'hésitation a pu légitimement se produire tant qu'on n'a pas connu exactement la date de sa mort et tant que ses œuvres n'ont pas été rigoureusement déterminées. Aujourd'hui la lumière est faite. A juger par les statues de saint Paul du pont Saint-Ange et de saint André de la chapelle du Ponte-Molle[2], la manière de Paolo di Mariano, comme celle des artistes de toute l'école romaine, est flottante et

1. *Les Arts à la cour des papes*, t. Ier, p. 244 et suiv.

2. Voir Müntz, les *Arts à la cour des papes*, t. Ier, p. 244 et 247. — Perkins, *Sculpteurs italiens*, édit. française, t. II, p. 97.

consiste moins dans des affirmations et des partis pris instinctifs ou systématiques que dans des réticences, des réserves et des équilibres. C'est de Florence et de la Toscane que Paolo a dû recevoir l'impulsion. C'est par Florence qu'il a eu communication des doctrines de la Renaissance. Mais, dans le milieu trop éclectique de Rome, à côté des ruines antiques, où les conseils impérieux de l'admiration se substituent trop fréquemment aux élans de l'inspiration personnelle, l'autorité dans l'enseignement prévaut ordinairement sur l'initiative individuelle. Quand la Renaissance s'acclimata à Rome, la généralisation des types, l'agrandissement du style, l'impersonnalité, la maladie du grandiose altérèrent le charmant naturalisme et l'individualité à outrance de l'école florentine. Paolo di Mariano a subi la loi générale. Ce n'est, au point de vue des doctrines, qu'un Florentin assagi, attiédi, alourdi; un artiste amoureux des plis fins, abondants et convenus, visant à la simplicité antique; un partisan des proportions raisonnées, pondérées et sensiblement raccourcies; un maître irréprochable vis-à-vis de la grammaire plastique; un Toscan qui semble lutter contre les instincts de son tempérament et les suggestions de son cœur. Si on le compare à l'école florentine, sa contemporaine, Paolo est déjà un classique.

Or que trouvons-nous dans notre monument ? Une très grande énergie et une hardiesse indiscutable. Le haut-relief prend, par places, des allures de ronde bosse et rencontre, en même temps, certains effets de la gravure en médailles. Tous les genres y sont mêlés. La couleur s'introduit dans la sculpture. Le clair-obscur est exploité pour la première fois à l'aide de procédés qui, pour être primitifs, n'en sont pas moins très heureux. Le relief, combiné dans certains endroits de manière à projeter des ombres violentes, se détache et s'élève sur elles avec netteté et vigueur. Sous un éclairage convenable, la tête, le buste et le bras, émergeant vivement de l'obscurité qui les entoure, font illusion et paraissent être le produit d'une sculpture de ronde bosse. On remarque beaucoup d'élégance et de fermeté dans les lignes, en même temps qu'une certaine grossièreté dans le travail du marbre et une exécution trop sommaire dans plusieurs parties, brutale même dans les mains, à ce point que la bonne volonté de l'artiste semble trahie par son inexpérience. Jeunesse, verdeur, spontanéité; nul souci de l'imitation antique; aucune préoccupation du style grec ou romain; ignorance inconsciente ou raisonnée des types de chevaux laissés par l'antiquité : tels sont les caractères principaux de cette œuvre d'art.

Ce ne sont pas là les traits auxquels on pourrait reconnaître *à priori* l'œuvre officielle d'un artiste émérite travaillant depuis longtemps dans

un milieu absolument romain, pour une cour exigeante et raffinée. On devrait donc se tenir en défiance contre l'attribution de Vasari, acceptée jusqu'ici sans discussion. Dans l'état actuel de nos connaissances, après les publications de M. Müntz, il ne serait plus vraisemblable de soutenir que la statue de Robert Malatesta est l'œuvre de Paolo di Mariano. Mais au lecteur qui ne goûterait pas ces raisons de style je n'ai qu'un mot à dire pour le convaincre ; c'est de rappeler qu'il résulte d'un document publié dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (année 1881, p. 426 et suiv.) que Paolo Romano était mort avant le mois de juillet 1473, c'est-à-dire neuf ans avant le décès de Robert Malatesta. Les démonstrations de cette nature sont de celles qu'on ne réfute pas. Encore un nom qui doit disparaître des listes trop hâtivement dressées.

Il serait aussi difficile qu'imprudent de vouloir immédiatement substituer une attribution à celle qui n'a pu résister à la critique. Mais, quand on a démoli, c'est un devoir de préparer les matériaux pour reconstruire. En attendant qu'un document péremptoire vienne nous révéler le nom de l'auteur du marbre du Louvre, nous serions disposé à chercher l'artiste dans ce groupe de jeunes sculpteurs que les papes avaient attirés à Rome de tous les coins de l'Italie et que M. Müntz[1] nous a montrés travaillant à la cour pontificale et allant un moment exécuter à Naples le célèbre arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon. On retrouve, nous semble-t-il, dans cette œuvre, toute de décoration et pleine d'inégalités, quelques-unes des qualités et quelques-uns des accents que nous avons signalés dans le bas-relief du Louvre.

Le champ des investigations pourra, nous l'espérons, être circonscrit davantage. Le registre pontifical d'où M. Bertolotti a tiré son renseignement relate un payement fait à maître Eusebio da Caravaggio « pro deposito.... de corpore quondam magnifici domini Roberti de Arimino ». Le mot *depositum* doit peut-être s'entendre aussi bien dans le sens de tombeau que dans celui d'enterrement, et la somme payée peut regarder aussi bien le sculpteur que l'architecte ou le simple maçon qui, suivant les habitudes de l'époque, pouvaient être un seul et même homme. Il ne serait pas impossible que quelque jour un document nous apprît que le Robert Malatesta du Louvre est l'œuvre d'un ouvrier aussi obscur que cet Eusebio da Caravaggio. Loin de moi la pensée de me servir du texte de M. Bertolotti pour assigner, *à priori*, à ce nouveau venu, qui n'est peut-être qu'un vulgaire manœuvre, la paternité d'une œuvre aussi considérable. Mais je désire ne pas l'exclure sans réflexion du nombre des con-

1. *Les Arts à la cour des papes*, t. I, p. 256.

currents dont les titres seront à examiner. En tout cas, la dureté de certaines parties de l'exécution, le brusque parti pris tout lombardo-véniten du ciseau, le système des évidements à l'aide desquels les très forts reliefs se détachent du fond, ne feront jamais obstacle à qui voudra rattacher, par un lien quelconque et une influence quelle qu'elle soit, cet ouvrage au nord de l'Italie. M. Müntz a d'ailleurs signalé dans son livre la présence à Rome, dès le règne de Paul II, de nombreux représentants des arts de l'Italie septentrionale.

LOUIS COURAJOD.

1. *Les Arts à la cour des papes*, t. II, p. 28.

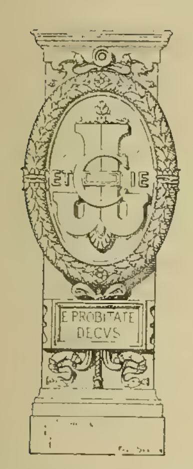




LES MAGASINS DU PRINTEMPS

RÉÉDIFIÉS

PAR M. PAUL SÉDILLE.



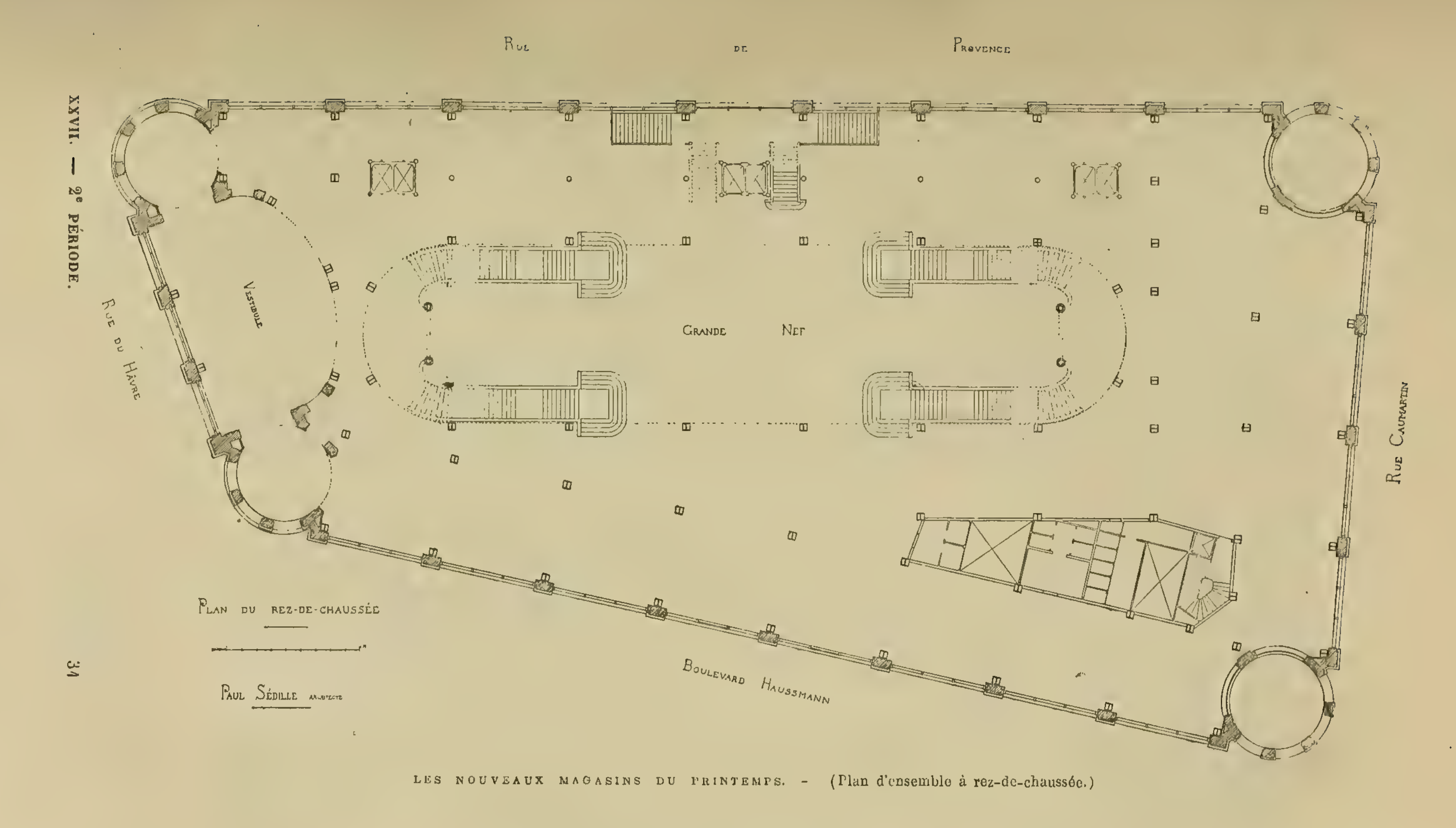
Il y a peu de temps, M. Alfred Darcel, en examinant ici même les nouvelles constructions du *Comptoir d'Escompte,* dues à M. Corroyer, constatait le mouvement qui pousse, dans toute l'Europe, les grands établissements de crédit à demander à l'architecture la manifestation extérieure de leur puissance et de leur richesse[1]. Notre maître et ami eût pu ajouter que la même tendance à rechercher le concours des arts, soit pour asseoir une renommée, soit pour séduire une clientèle, se manifeste de plus en plus dans presque toutes les grandes entreprises industrielles et commerciales. Il serait facile d'en citer de nombreux exemples, en Angleterre, en Allemagne, en Belgique, autant qu'en France. Presque partout, ce sont les hôtels et cabarets qui ont commencé; l'*Hôtel Continental,* à Paris, avec ses grandes salles de fêtes, peintes par MM. Laugée et Galland; l'*Hôtel des Trois Maures,* à Augsbourg, reconstruit et décoré, jusque dans ses moindres détails, dans le style de la Renaissance allemande; l'*Hôtel Bellevue,* à Munich, récemment couvert de peintures extérieures par M. Schraudolph, montrent quel parti des artistes habiles peuvent tirer des occasions nouvelles qui leur sont ainsi offertes de parler, même

1. Voir *Gazette,* 2e période, t. XXV, p. 484.

en passant, la langue du beau à des gens heureux de trouver un gîte aimable ou de digérer un bon repas. Il était bien certain que les établissements qui font l'appel le plus fréquent à la curiosité la plus mobile, les magasins de nouveautés, en devenant ces immenses bazars où tout doit se combiner pour enlacer les visiteurs dans une suite de séductions irrésistibles, ne tarderaient pas non plus à corriger la monotonie prosaïque de leurs façades extérieures et à revêtir, dans la mesure qui conviendrait à leurs intérêts, une parure moins naïvement utilitaire que celle de leurs modestes prédécesseurs. Le *Gagne-Petit* lui-même, célèbre dans la légende du commerce parisien pour l'humilité de ses installations, n'a pas cru pouvoir refaire son portail sans y encastrer un bas-relief de marbre demandé à l'un de nos grands artistes. Il n'est donc pas surprenant que M. Jules Jaluzot ait confié la reconstruction des magasins du *Printemps*, détruits par un incendie, à l'un de nos jeunes architectes les plus connus pour ses dispositions à tenter savamment des voies nouvelles, M. Paul Sédille, que la villa Dietz-Monnin, à Auteuil, et la porte de la section des Beaux-Arts, au Champ-de-Mars, en 1878, venaient de signaler avec éclat comme un fin chercheur et comme un innovateur réfléchi.

La besogne était tentante, elle n'était point aisée. Aucun travail important d'architecture n'est facile dans une ville comme Paris, où tout est compté, limité, disputé au malheureux artiste qui l'entreprend : l'espace, la lumière, l'air, le temps. Que dire des exigences auxquelles M. Sédille devait satisfaire avant de songer quelque peu à contenter son goût propre des recherches élégantes ! Comme terrain, un quadrilatère d'une irrégularité bizarre, sans correspondance entre ses faces ni entre ses angles. Comme programme, établir sur cette base irrégulière et étroite une construction de huit étages, pouvant supporter d'énormes poids, avec le moins de maçonnerie possible, parce que la maçonnerie mange la lumière avec le moins de points d'appui possible, parce que les points d'appui mangent du terrain, et, dans cette construction, sans rien prendre de l'espace réservé d'avance aux marchandises et aux acheteurs, assurer encore les services de chauffage, de ventilation, d'éclairage et d'eaux nécessaires au fonctionnement d'une fourmilière humaine grouillant dans un cube de 80,000 mètres !

Devant des exigences si modernes, il fallait avoir franchement recours aux procédés les plus modernes. Quand on creuse des fondations un peu sérieuses sur ce point de Paris, on ne tarde pas à trouver l'eau, l'eau courante dans laquelle nos ancêtres pêchaient à la ligne, que nous avons violemment refoulée sous les moellons et les gravois,



LES NOUVEAUX MAGASINS DU PRINTEMPS. — (Plan d'ensemble à rez-de-chaussée.)

mais qui se venge sournoisement en rongeant les pieds de nos maisons. Ce qui était arrivé à M. Garnier lorsqu'il a voulu bâtir l'Opéra est donc arrivé à M. Sédille lorsqu'il a voulu bâtir le *Printemps.* Il s'est trouvé dans un marécage. D'ordinaire, on se contente d'écarter complètement cette eau au moyen de bâtardeaux qu'on remplit de matériaux agglomérés après épuisement préalable des eaux qui les remplissent. C'est un travail long, dispendieux, dangereux pour les constructions voisines, dont il affouille les fondations; d'ailleurs, ce massif eût diminué les espaces libres des sous-sols, ce qui eût paru une calamité. L'architecte se décida à plonger, à $2^{m},50$ en contre-bas de la nappe d'eau, des caissons cylindriques de même diamètre remplis de béton hydraulique. Rien n'est plus curieux que le récit des phases presque dramatiques auxquelles donnèrent lieu ces opérations[1]. Une fois les piles établies, on pouvait y dresser les supports verticaux de la construction. C'est ici que notre faible imagination d'homme de lettres est troublée par la majesté formidable des chiffres. Semblables à de frêles aiguilles, lesdits supports verticaux, construits en tôle, s'élancent, d'un seul jet, des caves aux combles, à une hauteur de 25 mètres, d'où ils se recourbent encore pour former les fermes. Ce que ces piliers effilés doivent porter sur les sept étages superposés à leurs flancs est vraiment effrayant. La charge de quelques-uns est évaluée à 360,000 kilogrammes. Cependant ils sont creux à l'intérieur et contiennent en outre, comme des artères rigides, toute la circulation de l'eau, de la vapeur, de l'air, de l'électricité du bas en haut et du haut en bas du grand corps dont ils sont en même temps l'ossature. Cette introduction du système artériel dans le système osseux constitue, à coup sûr, une sérieuse économie de place. Il est fâcheux, par le temps qui court, qu'on ne puisse l'appliquer à l'organisme humain; nous aurions encore un peu plus de nerfs! Quant aux magasins du *Printemps*, dégagés ainsi de toutes sortes de réseaux encombrants, ils pourront plus librement ouvrir leur grand *hall* intérieur au chatoiement des étoffes et au fourmillement de la foule. Cette partie intérieure n'est point encore achevée; mais on peut déjà juger de son bel effet et applaudir au goût de l'architecte qui a su trouver dans la structure même de ce branchage métallique des motifs de décoration qui, loin d'en dissimuler l'as-

1. Le système employé a été le système dit *à air comprimé*, appliqué, pour la première fois, aux fondations du pont de Kehl et depuis pour quelques grands travaux publics. Il consiste à enfoncer dans le sol humide un puissant cylindre de tôle d'où l'eau est chassée par une pression atmosphérique continue, ce qui permet aux ouvriers de descendre au fond du cylindre, et d'y remplacer la terre inconsistante par un coulage de béton.

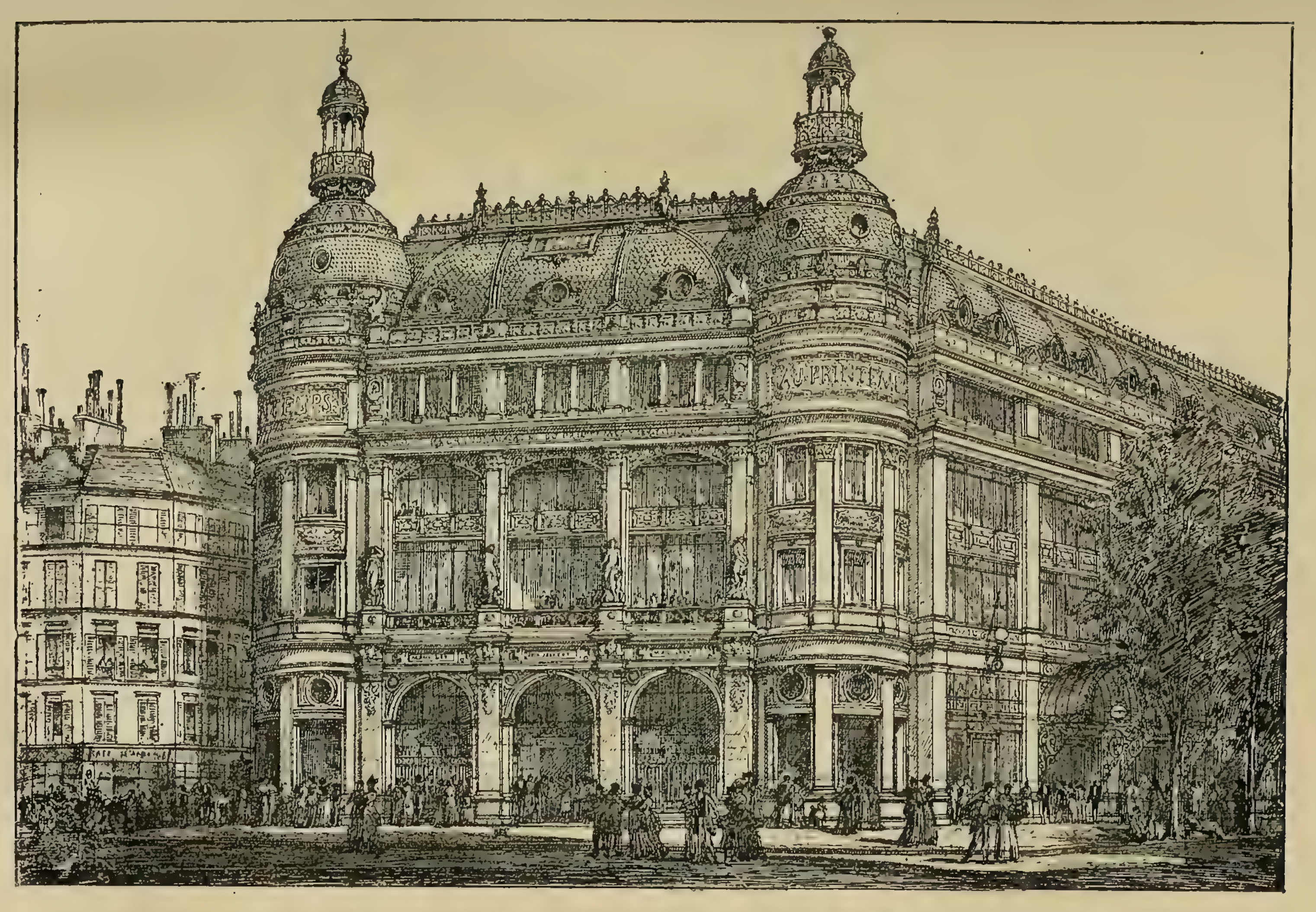


Sculptures de M. Chapu — Héliog. Dujardin

LE PRINTEMPS — L'ÉTÉ

(Façade du Magasin du « Printemps » à Paris)

... des Beaux-Arts — Imp. Eu...

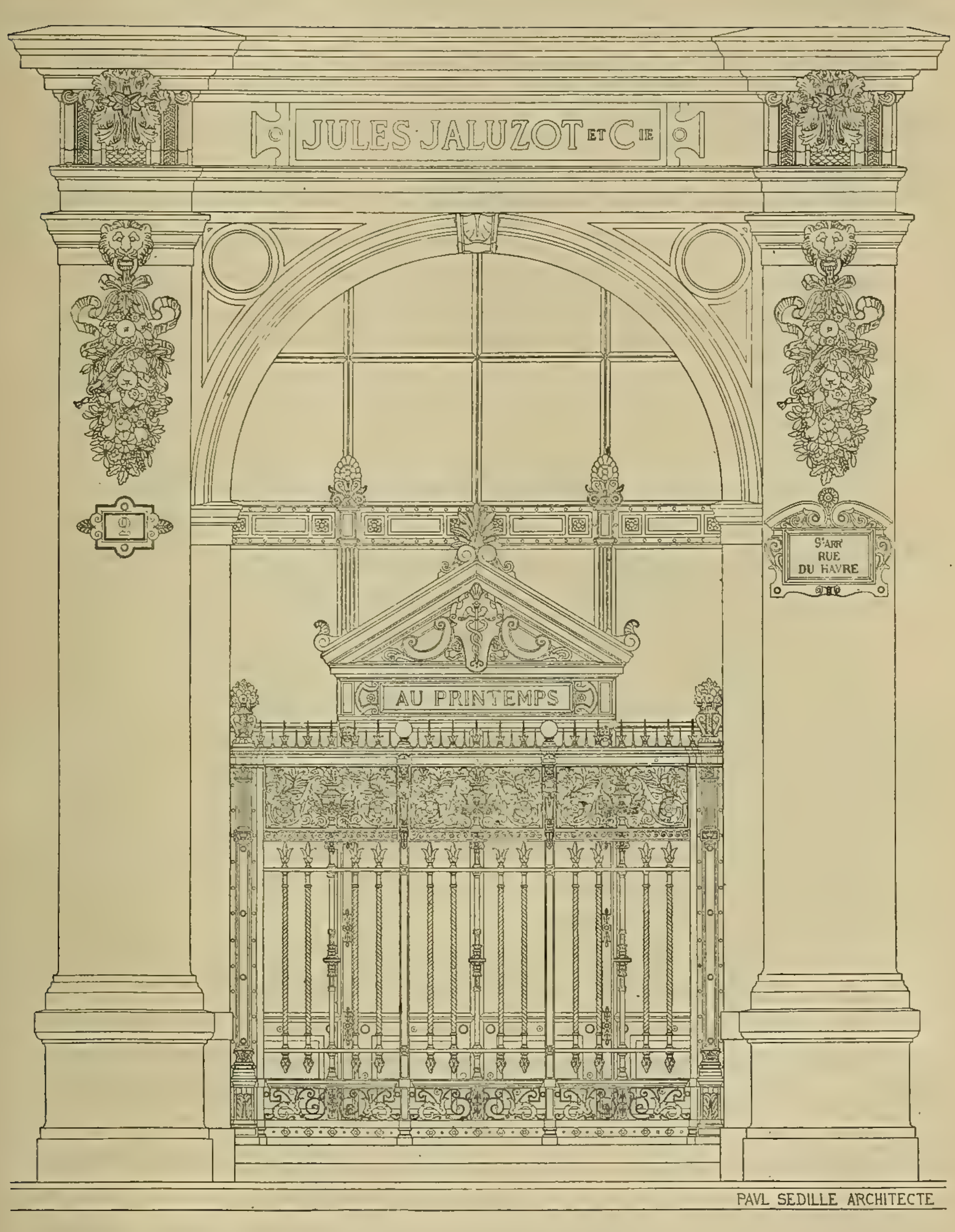


LES NOUVEAUX MAGASINS DU PRINTEMPS. — (Vue de la façade principale.)

pect sous des formes convenues, servent, au contraire, résolument à en accuser les diverses fonctions.

C'est là, en réalité, ce qui rend intéressante la tentative de M. Paul Sédille. Élevé aux écoles savantes, visiblement nourri de la Grèce et du xve siècle italien, sensible à tous les accords les plus délicats de la ligne architecturale et de la couleur décorative, notre collaborateur n'est pas moins pénétré de cette vérité qui est, pour les architectes, le commencement de la sagesse, à savoir que tout besoin nouveau exige des moyens nouveaux. Dans les magasins du *Printemps*, comme dans tous les travaux qu'il a achevés depuis plusieurs années, il a donc cherché, avec la ténacité qui procède d'une conviction, avec le tact prudent que donne l'expérience, l'accord des nécessités contemporaines et des traditions chères à son intelligence.

Cette intention s'accentue dans les façades extérieures autant que dans la structure intérieure. Au dehors, il n'y a plus de raison sérieuse pour que les vieux matériaux, la pierre et le marbre, soient aussi rigoureusement proscrits. Tout ce qu'on peut leur demander, c'est de remplir leur rôle de soutiens apparents avec assez d'élégance pour ne pas humilier la légèreté de leurs voisins en fer, et ne pas former avec eux un contraste pédantesque. La façade principale sur la rue du Havre nous semble, à ce point de vue, présenter les combinaisons et les proportions les plus heureuses. C'est moins une façade qu'une vaste entrée : ce rôle actif s'accuse largement par l'ouverture de trois grandes arcades, séparées par des pilastres de pierre, que réunissent des grilles de bronze et de fer forgé. Ces quatre pilastres, munis de consoles puissantes, à hauteur d'entablement, supportent, avec la corniche du premier étage, un second ordre de pilastres plus élancés, toujours en pierre, reliés entre eux par des travées de fer et de bronze ouvragées et dorées, accusant la superposition intérieure des étages, et soutenant avec fermeté l'immense vitrage qui ferme les trois baies. Le troisième ordre, très bas, formant attique, est composé de colonnettes en granit rose, avec bases et chapiteaux en marbre blanc, et d'un entablement chargé d'un acrotère, au-dessus duquel s'élève une toiture convexe ornée d'un chéneau décoratif. Des pavillons circulaires reproduisant, avec des pleins plus nombreux, l'ordonnance générale de l'entrée, accompagnent de chaque côté cette façade-portail. Les mêmes pavillons se retrouvent aux deux autres angles du quadrilatère, sur la rue de Provence et sur le boulevard Haussmann, pour soutenir les trois longues façades de flanc et d'arrière, façades à vitrages, presque entièrement ajourées, répétant, elles aussi, mais légèrement, et comme à mi-voix, dans leur armature de pierre et de fer et

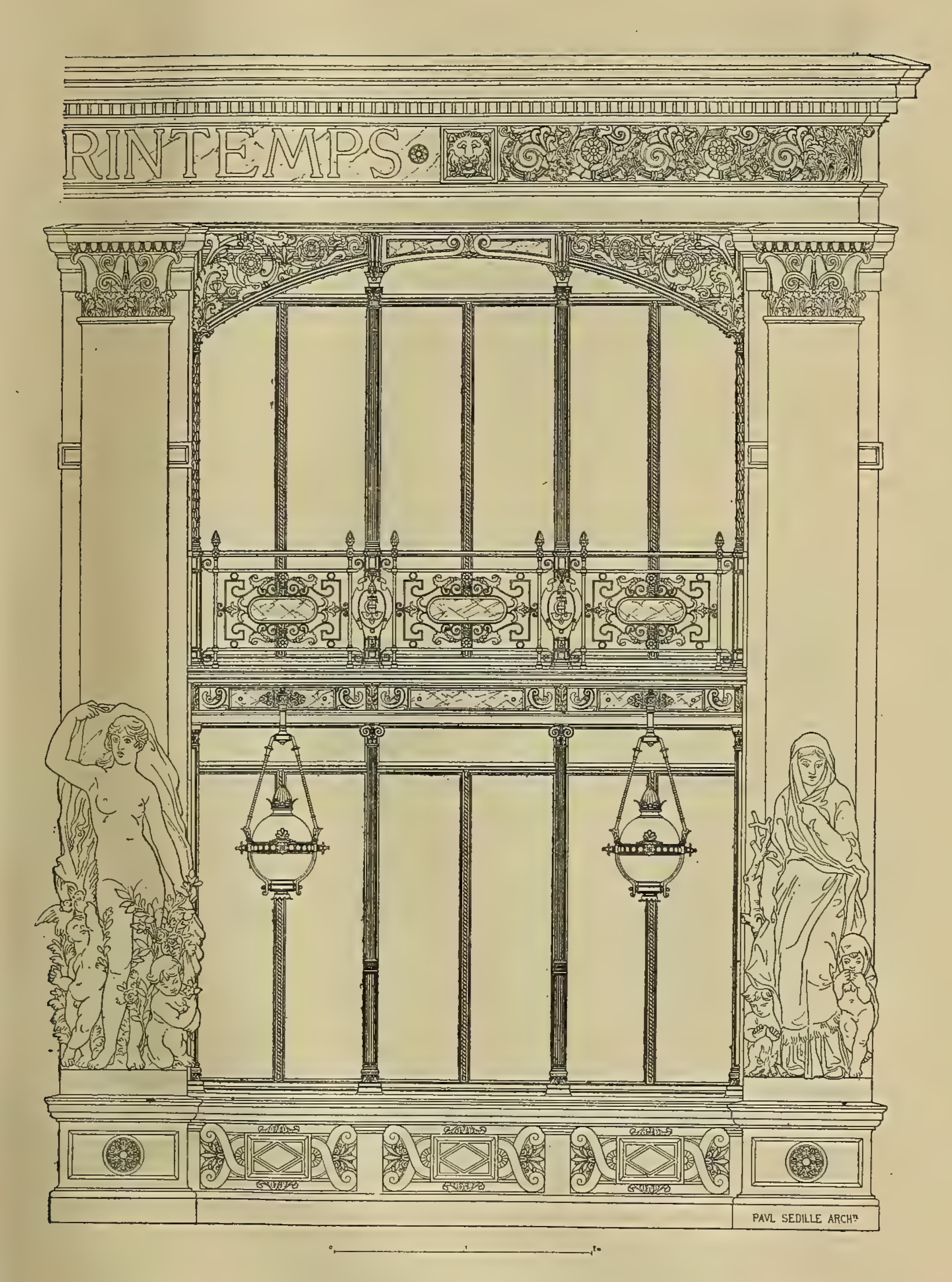


LES NOUVEAUX MAGASINS DU PRINTEMPS. — (Travée inférieure de la façade principale.)

leur garniture de mosaïques et de bronzes, le rythme général partant du pavillon principal. Afin de leur donner la solidité nécessaire, l'architecte y a renforcé le premier et le second étage par des entrecolonnements et des frises de pierre, et, au lieu de l'attique évidée, où s'y voit dérouler de larges bandeaux de mosaïques ornementales. Sur ces bases éclatantes les acrotères des pavillons s'épanouissent avec plus d'ampleur sous les coupoles allongées qui les surmontent et se couronnent elles-mêmes d'un lanternon ouvert avec balcon et colonnettes.

Les matériaux des couleurs les plus variées, pierre de Corgoloin à la base, pierre de Chassignelles au premier étage, pierre de Tercé au second, pierre de Château-Gaillard au troisième, fer forgé et fer laminé, bronze doré et ciselé, marbre vert de Gênes dans les tympans, marbre cipolin pour les fonds d'inscriptions, brèche Carignan pour les panneaux des rotondes, granit d'Écosse pour les colonnettes de la loggia, mosaïques de Venise, ont donc été mis en œuvre par un partisan résolu de la polychromie architecturale; c'est là justement que toute la prudence de M. Sédille se manifeste. Plus il est résolu à réaccoutumer nos yeux français à la gaieté parlante des façades colorées, plus il demande conseil à ces maîtres avisés de la Renaissance italienne qui ont su donner, dans leurs constructions, aux marbres, aux terres cuites, aux émaux un rôle d'autant plus agréable qu'il était plus discret, en ne leur demandant, le plus souvent, que de simples rehauts destinés à mieux faire valoir la netteté expressive de leur parti pris linéaire et la perfection raffinée de leurs détails décoratifs. Cette préoccupation constante des divisions bien établies, des ornements clairs, des pondérations élégantes, des détails délicats, de l'unité de conception et d'exécution appliquée aux morceaux les moins apparents de l'ensemble, n'est pas un des caractères les moins précieux de son talent.

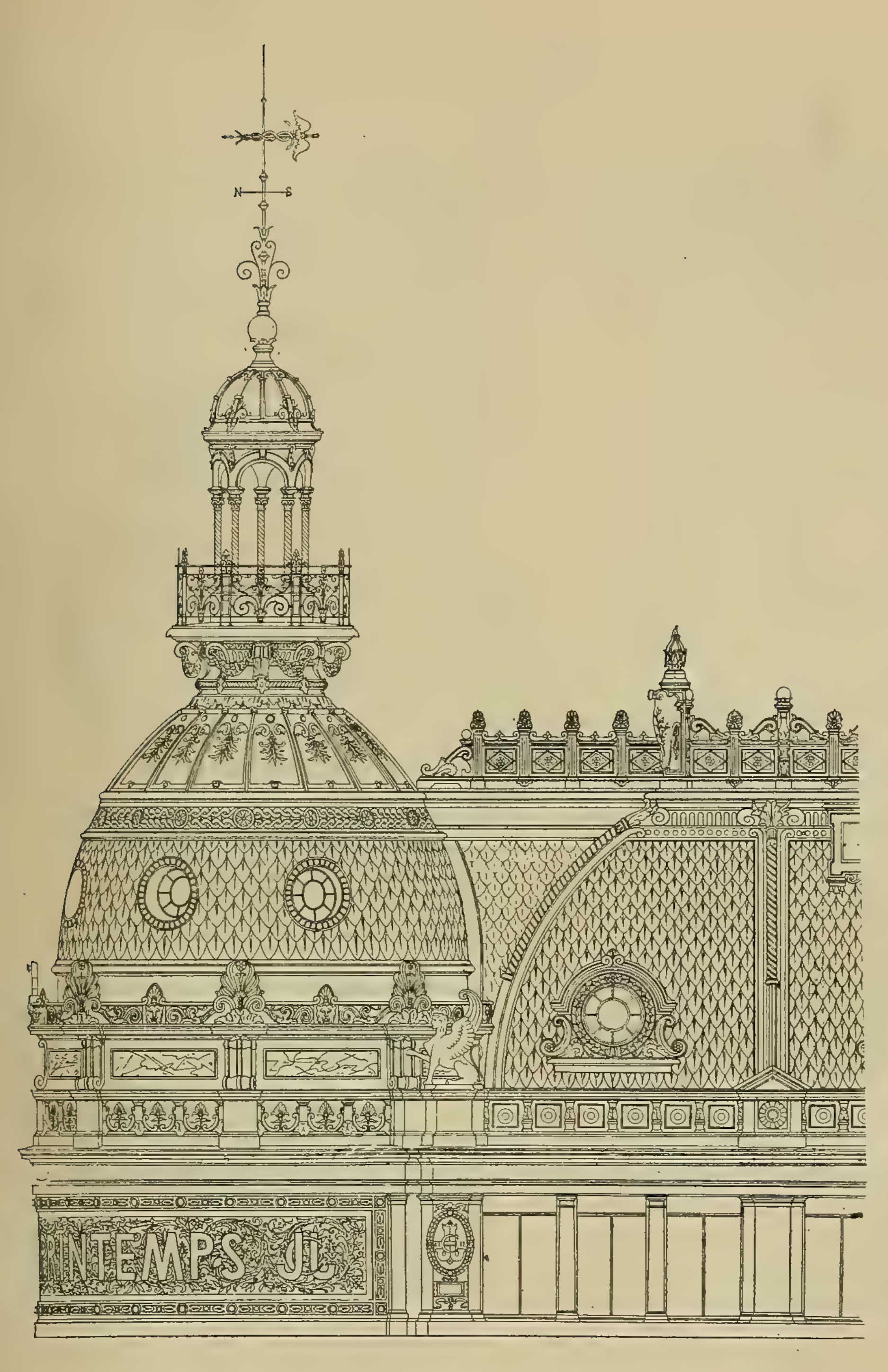
Du haut en bas de l'édifice, depuis les grilles d'entrée jusqu'aux girouettes des lanternons, on trouve cette marque consciencieuse d'une imagination personnelle et réfléchie qui ne laisse rien au hasard. Les diverses parties que reproduit la *Gazette*, prises sur des points différents de la construction, donnent suffisamment la mesure du goût avec lequel ont été cherchés, dans un sentiment d'unité décorative, les profils des crêtes perdues sur les hautes toitures aussi bien que les sculptures à hauteur d'œil des travées inférieures, la structure des lustres intérieurs à lampes électriques incandescentes aussi bien que celle des grilles donnant sur la rue. Des éléments qu'il emprunte à l'art grec, à l'art italien, et même à l'art du moyen âge, comme dans son lampadaire dont la disposition rappelle certaines pièces du Trésor de Guarrazar, M. Sédille fait avec



LES NOUVEAUX MAGASINS DU PRINTEMPS. — (Travée supérieure de la façade principale.)

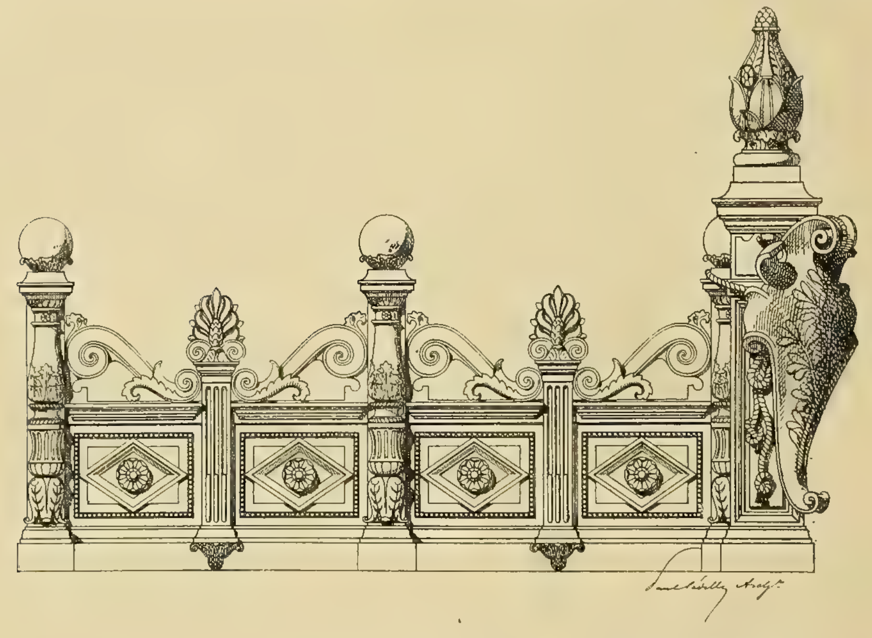
bonheur et sans effort une combinaison tout à fait particulière. Sa personnalité distinguée se marque dans tout ce qu'il exécute, et il lui serait aussi impossible de reproduire purement et simplement un certain style que d'échapper à l'influence collective des styles divers qui l'émeuvent par certains traits communs d'élégance, de rythme, de finesse. Il se montre en cela digne héritier des maîtres qu'il vénère : Baltard, Duban et Duc, poursuivant comme eux, avec conviction, la recherche d'une architecture moderne dans le développement logique et dans la libre combinaison des éléments historiques pris aux sources les plus pures.

La façade principale du *Printemps* offre un certain nombre de sculptures décoratives brillamment exécutées. Nous signalerons, entre autres, les *Chutes de fruits et de fleurs* et les *Têtes de lions*, par M. Legrain, sur les pilastres du rez-de-chaussée ; les belles *Guirlandes* du même sous les fenêtres des rotondes ; les *Rosaces, médaillons* et *chiffres* de M. Chédeville ; les deux *Sphinx* de l'acrotère par M. Charles Gauthier ; mais les morceaux qui, par leur place, leurs dimensions et leur charme, attireront le plus les regards seront les quatre grandes figures ou plutôt groupes de pierre, dus au ciseau de M. Chapu, qui se rangent sur la corniche des travées inférieures, au pied des pilastres du premier étage. Ces figures colossales représentent les *Quatre Saisons*, car, malgré le nom unique que déroulent autour d'elles les mosaïques d'émail et les écriteaux de bronze, il est bien clair que l'*Automne*, l'*Été*, l'*Hiver*, autant que le *Printemps*, attireront les Parisiennes dans les grillages dorés du large vestibule à plafond multicolore où s'ouvre le dédale profond des sensations troublantes. M. Chapu, en modelant ces belles statues, a pensé, comme toujours, à la Grèce immortelle ; il s'est aussi par instants souvenu de Prud'hon. Penser à la Grèce, penser à Prud'hon, n'est-ce pas chercher la vérité, la beauté et la grâce ? Du rêve de M. Chapu sont sorties simplement, naturellement, vivement, comme il sied à des créatures qui vont vivre en plein soleil et en plein air, quatre superbes femmes d'une toilette un peu primitive sans doute pour servir de modèles à nos mondaines, mais d'une allure si noble et d'une forme si accomplie, qu'elles augmenteront chez quelques-unes la fierté d'être belles et chez quelques autres la douleur de ne plus l'être. Chacune des Saisons est accompagnée de deux enfants placés, de droite et de gauche, à ses pieds. Cette combinaison a permis au célèbre sculpteur d'éviter toute monotonie dans l'arrangement des figures parallèles, tout en restant admirablement soumis à cette discipline architecturale qu'acceptent si difficilement, à leur grand tort, tant de praticiens médiocres. La jeune femme qui représente le *Printemps*, nue et dans tout l'éclat de son réveil virginal, est en train



LES NOUVEAUX MAGASINS DU PRINTEMPS. — (Rotonde et coupole nord-ouest.)

de soulever, au-dessus de sa tête, le dernier voile qui la couvrait, tandis que des rosiers en fleurs, de tous côtés, lui grimpent aux jambes; à sa droite, l'un des petits génies, debout, lève la tête vers un couple de colombes qui se becquètent; l'autre, agenouillé, serre entre ses bras une touffe de fleurs. L'*Été* vient ensuite, qui s'est enveloppée d'un voile léger et flottant et soulève, pour voir de loin, le chapeau à larges bords qui

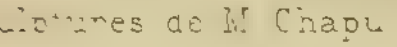


CRÊTE DE COURONNEMENT DES COMBLES. — (Magasins du Printemps.)

ombrage son front. L'air animé, fière et heureuse, elle tient d'un geste triomphal, dans la main droite, sa faucille et ses épis. L'un des enfants, fatigué de chaleur, s'est endormi dans l'ombre des blés. L'autre se dresse pour attirer vers ses lèvres la gourde que sa vaillante sœur porte suspendue à sa ceinture. L'*Automne*, rêveuse, un peu attristée, la tête inclinée, la chevelure pendante sous sa coiffure de feuillages morts, tout en coupant de ses mains nonchalantes une dernière grappe au cep tortueux, se penche et regarde à droite le gamin prudent qui jette à pleins poings les semailles dans la glèbe pour la saison prochaine, tandis que son camarade, beaucoup moins sérieux, accroupi dans la robe de la vendangeuse se bourre de raisins mûrs avec une voracité inquiétante. Cette figure est peut-être la plus expressive et celle où la distinction du sculpteur se montre avec le plus de charme. L'*Hiver* est aussi une délicieuse apparition qui fait penser à l'élégance de certaines figurines de Tanagra,



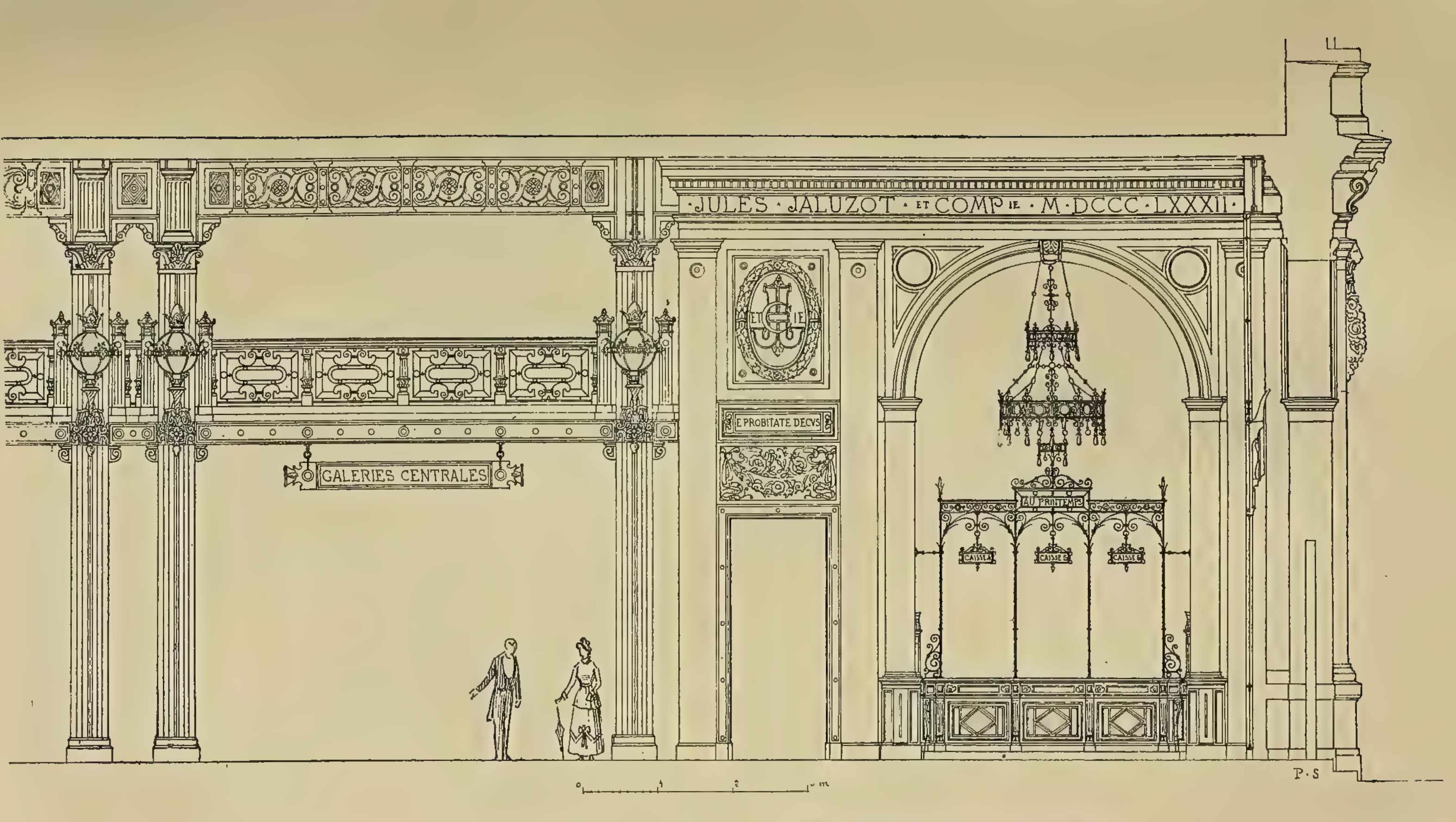



Sculptures de M. Chapu — Heliog. Dujardin

L'AUTOMNE — L'HIVER

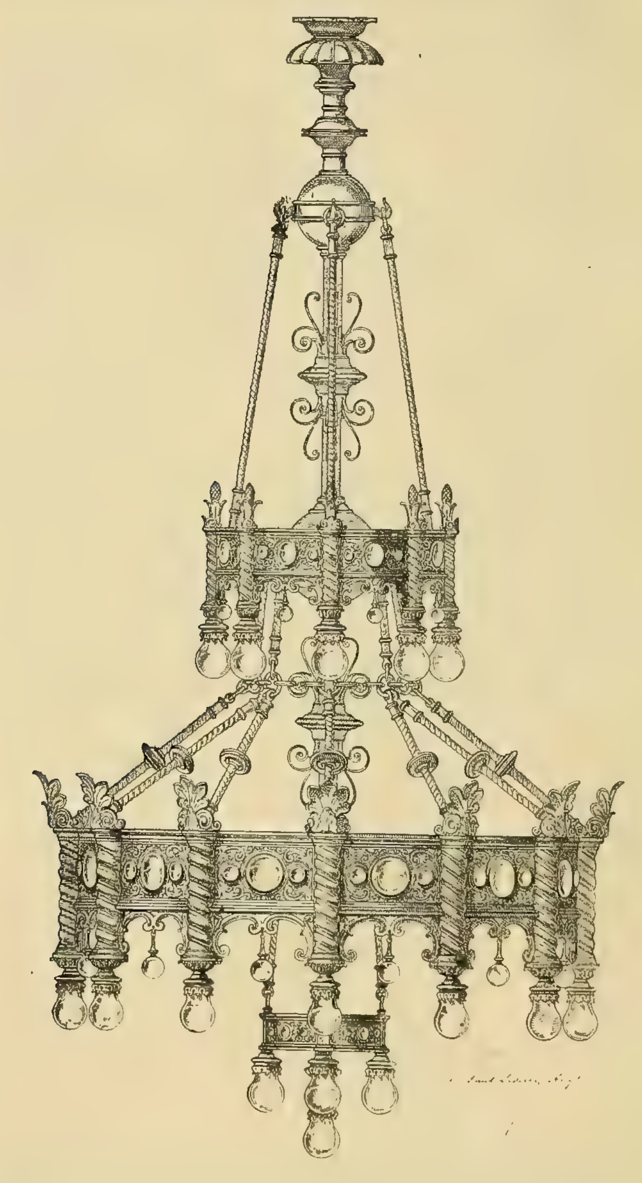
(Façade du Magasin du "Printemps" à Paris)

Gazette des Beaux Arts — Imp. Eudes



LES NOUVEAUX MAGASINS DU PRINTEMPS. — (Coupe développée sur le grand vestibule.)

si merveilleusement drapées, plus encore qu'à la frileuse d'Houdon ; le sentiment y est cependant beaucoup plus moderne que dans les autres.



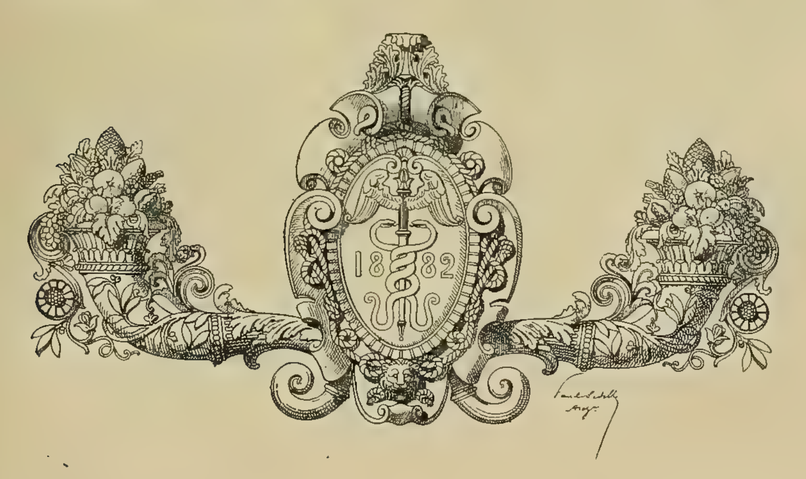
LUSTRE A LAMPES INCANDESCENTES. — (Magasins du Printemps.)

C'est bien une Parisienne distinguée et fine qui s'enveloppe si élégamment dans ce grand manteau bordé de fourrures. Ce sont bien aussi deux petits Parisiens, malgré leur nudité hellénique, ces gamins potelés dont

l'un chauffe attentivement ses menottes à une flambée de racines et dont l'autre grelotte, en battant gaiement de la semelle, la tête enveloppée sous un pan du manteau de la belle dame !

Ce concours, prêté avec éclat par un grand sculpteur à un architecte ingénieux pour donner le caractère d'une œuvre d'art à une construction privée et d'intérêt commercial, n'est pas le symptôme le moins intéressant d'une évolution qui est en train de s'accomplir dans l'esprit des artistes et du public. Les uns et les autres se remettent à comprendre que l'art n'a d'action puissante et de vie durable que lorsqu'il pénètre dans tous les actes de notre vie quotidienne et que toutes les manifestations de l'art, depuis les plus humbles jusqu'aux plus nobles, se lient les unes aux autres, par d'insensibles transitions, avec une certitude qui permet aux vrais artistes de leur imprimer à toutes à la fois, du haut en bas, la secousse de leur génie. Ce n'est point en abandonnant aux entrepreneurs, aux ingénieurs, aux plâtriers l'exécution des grandes entreprises que peuvent seules mener à bien aujourd'hui, avec leurs capitaux collectifs, les associations d'industrie et de commerce, que les artistes savants et convaincus résisteront à la grossièreté du goût qui accompagne d'ordinaire les préoccupations d'ordre purement matériel. C'est, au contraire, en se jetant sérieusement dans l'action, en acceptant toutes les occasions offertes d'accoutumer les yeux des plus indifférents à la logique et à la sincérité dans les constructions, à l'unité et à l'expression dans le décor, à l'élégance et à la beauté dans l'ornement sculpté ou peint, que nos architectes, nos sculpteurs, nos peintres ouvriront largement les voies de l'avenir et prépareront les imaginations, formées par un meilleur entourage, à accepter et à demander des tentatives plus hardies encore et des conceptions décidément originales.

GEORGES LAFENESTRE.

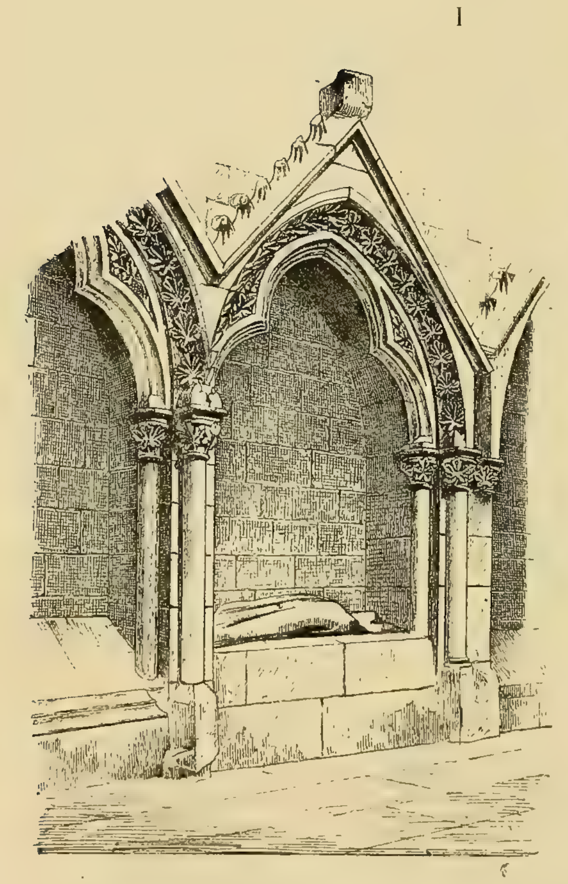


EXPLORATION ARCHÉOLOGIQUE

DE LA VILLE DE SAINT-ÉMILION

(PREMIER ARTICLE.)

I



Quand donc entrera-t-il dans nos mœurs d'explorer notre propre pays avant d'aller à l'étranger chercher des curiosités parfois moins intéressantes que celles qu'on rencontre sur le sol national? Que de gens amis des arts qui ont parcouru l'Italie, l'Espagne et l'Allemagne, qui connaissent Rome, Grenade et Cologne et ne se sont jamais arrêtés à Reims, à Chartres, à Amiens, à Bourges et dans bon nombre de villes pleines de précieux spécimens de l'art français du moyen âge! A vrai dire, il n'y a pas si longtemps que se sont dissipés les préjugés exclusivistes qui avaient proscrit toutes les productions de cet art réputé barbare pendant plus de trois siècles. Mais il faut aussi reconnaître que, dans notre pays qu'on dit si vaniteux, on ne possède pas l'orgueil des richesses artistiques comme chez nos voisins d'outre-monts. Ce n'est pas que les Italiens sachent

mieux apprécier les choses d'art, mais ils sont plus fiers que nous de leur possession ; sentiment qu'à notre avis on ne saurait leur reprocher. Nous nous rappellerons longtemps l'accent de connaisseur convaincu et d'amateur passionné avec lequel un pauvre diable de cicerone qui nous faisait visiter Padoue désignait à nos regards les fresques de l'*Arena*, le tombeau du saint patron et les bas-reliefs qui l'environnent dans l'église Saint-Antoine, le cheval de Donatello et la voûte lambrissée du palais municipal. Ce malheureux dont les vêtements en lambeaux dénotaient la profonde misère, parlait de tout cela avec l'enthousiasme et la satisfaction orgueilleuse qu'on s'attendrait à rencontrer chez le réel possesseur de toutes ces belles œuvres.

Ce respect, cette vénération des Italiens pour les choses d'art ont fait qu'ils en ont conservé beaucoup plus que nous. Tandis que nous démolissions, tandis que nous jetions au rebut ou livrions au commerce tout ce que le *classicisme* répudiait comme offrant des sujets d'étude dangereux ou, pour mieux dire, compromettants pour sa propre existence, l'Italie, mieux avisée, plus soucieuse de son progrès, plus jalouse des œuvres de ses enfants et en même temps plus respectueuse envers elles, l'Italie, disons-nous, conservait précieusement, rassemblait, collectionnait avec soin des fragments de toute nature, de toute provenance, sans exclusion d'hommes ou d'écoles. Aussi, grâce à ces collections, à ces musées et, avouons-le, un peu avec l'aide de la mode, a-t-elle accaparé les visiteurs et les touristes de l'Europe entière.

Cependant, malgré notre indifférence coupable à l'égard de nos richesses nationales, une excursion à travers la France permet de juger combien on perd, sous bien des rapports, à ne pas s'y arrêter plus longtemps, tant au point de vue des sujets d'étude qu'on ne manque jamais d'y rencontrer que des découvertes qu'on y peut faire. La ville de Saint-Émilion, dont nous nous proposons d'entretenir nos lecteurs, en est un exemple. Nous gagerions qu'il en est bien peu parmi eux qui aient entendu parler de cette petite localité autrement que pour faire l'éloge de ses vins. Nous les étonnerons bien vivement en leur disant qu'il n'est peut-être nulle part de ville renfermant dans un périmètre relativement restreint un aussi grand nombre de curiosités de toutes natures. C'est pourquoi nous nous permettrons de leur conseiller de ne pas aller à Bordeaux sans se détourner un peu de leur route pour visiter Saint-Émilion. Les amateurs de pittoresque, ceux qui courent après les impressions, les sites merveilleux et les tableaux tout faits, les archéologues qui préfèrent étudier les différentes formes qu'a revêtues notre art, préciser les dates et rechercher les souvenirs historiques, tous y trouveront de véritables jouissances artis-

tiques, ou matière à études intéressantes au plus haut point. En attendant qu'ils aient fait cette excursion, et ne fût-ce même que pour les engager à l'entreprendre, nous allons essayer de donner aux lecteurs une idée de ces curiosités dont quelques-unes présentent un intérêt d'une rareté vraiment exceptionnelle.

Qu'ils se figurent donc un amphithéâtre de forme elliptique circonscrit par les murs d'un rempart dont les fossés sont taillés verticalement dans le roc. Au sommet du plateau qui domine la ville et dans le flanc duquel est creusée une *Église monolithe : le Clocher*, dont la flèche hardie s'aperçoit à plusieurs lieues à la ronde, et l'*Église collégiale,* flanquée de son cloître et de ses dépendances. Çà et là, émergeant des groupes de maisons, les silhouettes imposantes d'anciennes constructions militaires ou religieuses : le donjon ou *Château du roi,* le *Palais Cardinal,* la *Porte Brunet,* les restes du *Couvent des Cordeliers* et de celui des *Jacobins;* sur la place : la petite *Chapelle de la Trinité,* bijou du XIIIe siècle.

En dehors de la ville, au nord, les ruines de la première église des Jacobins, cette *Grande muraille*[1] qui reste encore debout malgré son délabrement, comme pour attester les assauts terribles que Saint-Émilion eut à soutenir. Au sud, la *Chapelle de la Madeleine* et les substructions de celle de *Sainte-Marie de Fussiniac.* Partout enfin des grottes, des cavernes profondes, des galeries interminables creusées dans le rocher, en un mot, une ville souterraine au-dessous de la ville haute. Voilà Saint-Émilion, qu'il faut plus de temps pour visiter que bien des villes en renom.

Avant de commencer l'exploration détaillée des curiosités qu'on y rencontre il est utile de dire quelques mots de son histoire.

I

APERÇU HISTORIQUE

Au temps où les Sarrasins que Charles Martel devait arrêter à Poitiers parcouraient le midi de la Gaule, un saint homme appelé Emilian ou Emilien, d'autres disent Immilion, quittait Vannes, son pays natal, où, étant au service du comte de la ville, il avait été accusé d'user, aux dépens de son maître, de trop de libéralité envers les pauvres. Si l'on en croit son histoire, à vrai dire assez légendaire, un miracle qu'il opéra vint signaler sa vertu. Il s'arrêta pendant quelque temps en Saintonge dans un monastère

1. C'est sous cette dénomination qu'on la désigne dans le pays.



VUE INTÉRIEURE DE L'ÉGLISE MONOLITHE DE SAINT-ÉMILION.

(Dessin de M. Paul Gout.)

de l'ordre de Saint-Benoît, où un nouveau miracle lui attira une renommée telle qu'il fut obligé de s'enfuir pour se soustraire aux honneurs dont on le voulait combler et auxquels se refusait son humilité. Il se réfugia dans la vieille Aquitaine, au fond de la forêt des *Combes*[1] qui couvrait alors l'emplacement où s'élève aujourd'hui la ville de Saint-Émilion. Là encore, les mérites d'Émilion furent signalés par de nouveaux prodiges: toujours d'après la légende, les eaux d'une source remontèrent leur cours pour venir dans sa grotte désaltérer le saint ermite: une noble dame recouvra la vue par son intercession. Enfin un certain nombre d'hommes, attirés par son exemple, abandonnèrent le monde pour vivre sous la conduite de saint-Émilion, qui avait adopté la règle sévère de l'ordre de Saint-Benoît et mourut en 767, après avoir ainsi fondé un monastère de bénédictins marquant l'origine de la ville qui n'a cessé de porter son nom.

Dans le courant du IXe siècle, la contrée fut la proie des Normands qui durent ravager le monastère des bénédictins de Saint-Émilion. En suivant l'histoire de cette abbaye, on la retrouve, deux siècles plus tard, entre les mains d'un laïque, Olivier, vicomte de Castillon, qui en 1080 fut contraint par l'archevêque de Bordeaux, Goscelin de Parthenay, d'abandonner ses droits sur l'église injustement envahie par lui. Ce prélat rétablit l'ordre dans le monastère : il institua les chanoines qui durent vivre cloîtrés et avoir un prieur. Mais, en dépit des anathèmes lancés contre les perturbateurs de l'ordre établi, ces chanoines ne purent vivre en paix. Le successeur d'Olivier, le vicomte Pierre, leur suscita de nouvelles difficultés. Eux-mêmes se relâchèrent singulièrement sous le rapport de la discipline monacale et vécurent d'une façon tout à fait séculière. C'est pourquoi, en 1110, Arnaud Guiraud ou Géraud de Cabanac, archevêque de Bordeaux, les soumit à la direction d'un abbé et leur imposa la règle de Saint-Augustin. Ce fut alors que les religieux abandonnèrent l'église souterraine au culte public et que, par les soins de l'archevêque de Bordeaux, une nouvelle église accompagnée de bâtiments clostraux fut construite à leur usage particulier au sommet du plateau qui domine la ville.

A la fin du XIIe siècle, la ville de Saint-Émilion s'érigea en commune. Les droits et privilèges qu'elle s'était arrogés lui furent concédés ou confirmés en 1199 par Jean sans Terre. Elle fut alors entourée de remparts formidables, vit s'élever dans ses murs plusieurs constructions importantes, vécut de sa vie propre et put élire ses magistrats municipaux.

En 1241, elle se distingua dans une lutte contre Raymond, vicomte

1. *Accumbitum*, à présent Saint-Émilion, au diocèse de Bordeaux (*Géographie des Légendes*. Paris, 1240).

de Fronsac. Celui-ci forçait les barques qui passaient devant son donjon à lui payer des droits exorbitants. Saint-Émilion résista et força ce seigneur à signer un acte par lequel il s'engageait à laisser passer les barques de la commune sans aucune redevance.

Par un traité passé en 1259 entre Louis IX et Henri III, roi d'Angleterre, la province fut démembrée et cédée en partie aux Anglais. Dès lors le duché d'Aquitaine fit place dans l'histoire au duché de Guyenne. La domination des Anglais fut marquée par de fréquents conflits; ils eurent souvent à guerroyer contre les seigneurs gascons qui, dépossédés de Saint-Émilion, dont ils s'étaient emparés en 1253, ne portaient naturellement leur joug qu'avec impatience. Un de ces conflits les plus vifs fut celui qui éclata en 1272 entre Édouard, roi d'Angleterre, et Gaston de Moncade, vicomte de Béarn; l'intervention du roi de France put seule mettre fin à la querelle. Rentrée elle-même en 1287 sous la puissance royale, la ville de Saint-Émilion obtint de nouveaux privilèges.

Deux couvents nouveaux s'y étaient établis, l'un de frères prêcheurs ou Dominicains, connus dans le pays sous le nom de Jacobins, l'autre de frères mineurs ou Franciscains appelés Cordeliers. Ces monastères étaient tous deux situés en dehors des murs, le premier au nord, le second à l'est de la ville. En sorte qu'ils ne tardèrent pas à être ruinés sous les coups réunis des assaillants et des assiégés. Car, pendant les guerres qui désolèrent la France du XIVe au XVe siècle, la ville tenant presque toujours pour la couronne d'Angleterre fut prise et reprise plusieurs fois. En 1338, Édouard II, roi d'Angleterre, assigna aux Cordeliers à l'intérieur de l'enceinte un lieu pour s'y établir. Plus tard ceux-ci se fixèrent définitivement sur un emplacement accordé en 1383 par Richard II, et situé à peu de distance de la porte Brunet. En 1378, les Jacobins jouirent du même privilège, mais ils ne prirent également possession qu'en 1402 d'un emplacement fort étendu que leur concéda Jean, seigneur de Neuville, lieutenant général du roi en Guyenne.

En 1452, Saint-Émilion, suivant l'exemple des autres villes du Bordelais, s'était donnée au roi d'Angleterre. Déjà la domination anglaise commençait à chanceler. La prise de Mauléon par le comte de Foix, et celle de la Guiche par le seigneur de Lautrec, fut le signal de sa décadence. Les comtes de Dunois et de Penthièvre achevèrent l'œuvre de la délivrance nationale, et les Anglais se virent chassés de la Guyenne dont ils étaient maîtres depuis près de deux siècles. Réduite après la bataille de Castillon, la ville de Saint-Émilion ne put recouvrer ses anciens privilèges que sous Louis XI. Ce prince, après avoir triomphé en 1465 de la *Ligue du Bien public*, confina le duc de Berry, son frère, qui en avait été le chef, dans

le duché de Guyenne. A la mort de ce dernier, le duché fit retour à la couronne.

En 1501, Bordeaux ayant été désolé par les fièvres paludéennes le Parlement fut momentanément transféré à Saint-Émilion.

Vers l'année 1548, une sédition violente agita la Guyenne ; elle avait pour cause l'augmentation exorbitante du prix du sel. Plusieurs communes, au nombre desquelles Saint-Émilion, prirent les armes. Les troubles furent tels qu'Henri II dut envoyer une armée pour réduire les révoltés. Le connétable Anne de Montmorency qui la commandait entra dans Bordeaux par une brèche comme dans une ville prise d'assaut. Des raffinements inouïs de cruauté signalèrent la vengeance royale.

Les guerres de religion ne devaient pas être moins fatales à Saint-Émilion. Le protestantisme, protégé par Jeanne d'Albret, avait fait de rapides progrès dans la contrée. Les partisans de la secte nouvelle soutinrent une lutte acharnée contre les armées royales commandées par Montluc. A peine les huguenots venaient-ils d'abandonner Saint-Émilion, en 1563, après avoir profané les autels et commis toute sorte d'excès, que les catholiques y pénétraient à leur tour, mettant tout à feu et à sang, violant les femmes et pillant les habitations. La ville ne goûta guère un peu de repos qu'en 1595, où Henri IV, en faveur de qui elle s'était déclarée, lui confirma tous ses privilèges.

Malgré les libéralités de ce prince, malgré celles de Louis XIII — qui y passa la nuit du 9 au 10 juillet 1621 — et de ses successeurs, Saint-Émilion ne se releva jamais des désastres qu'elle avait éprouvés. Elle eut à souffrir du voisinage de Libourne sa rivale, qui, placée dans une situation plus favorable, attira toujours à elle l'activité commerciale et industrielle.

La révolution de 1789, à laquelle la ville de Saint-Émilion prit une part des plus actives, devait consommer la ruine commencée par les calamités précédentes, en lui enlevant ses monastères, son chapitre et sa commune. Sept des proscrits de la Montagne s'y réfugièrent pendant quelque temps : ce furent Pétion, Valady, Louvet, Barbaroux, Buzot, Salles et Guadet.

« Ces députés errants, dit M. Guadet, le descendant de l'illustre girondin, étaient venus à la fin de septembre frapper à la porte d'une maison appartenant au père de Guadet et sise à cent mètres environ au nord de la ville. Deux seulement y restèrent cachés, Guadet et Salles.

« Au mois de juin suivant, la terreur s'accrut en France et particulièment dans le Bordelais. On supposait les députés proscrits cachés dans les carrières qui entourent la ville. Le 18 du mois, les ouvertures de ces

carrières, toutes les portes de la ville furent occupées par des soldats, toutes les maisons suspectes furent cernées, les carrières furent fouillées avec des chiens de boucher, comme si l'on eût chassé des bêtes féroces ; mais n'y trouvant rien, on se porta sur la maison de Guadet père. On l'avait déjà parcourue plusieurs fois, lorsqu'on s'aperçut que le grenier était moins long que le rez-de-chaussée, et l'on vit en effet qu'à l'extrémité existait une mansarde obscure à laquelle aucune ouverture apparente ne donnait entrée. On monta sur le toit; on travaillaità la démolir lorsqu'on entendit rater un pistolet, et Guadet et Salles crièrent qu'ils allaient se rendre, ce qu'ils firent. Le père de Guadet, une tante, les domestiques furent aussi arrêtés et conduits à Bordeaux avec les deux députés. Ceux-ci étant hors la loi furent exécutés sans autre forme de procès le 20 juin... »

La maison de Guadet qui, à ce titre, est une maison historique de Saint-Émilion, n'appartient plus à la famille depuis 1877.

Une autre maison présente un intérêt analogue par le souvenir qui s'y rattache. C'est la maison Bouquey. Les députés dont nous venons de parler y trouvèrent pendant quelques temps un asile agréable et sûr auprès de Mme Bouquey, belle-sœur de Guadet. Cette maison est devenue la propriété des frères de la doctrine chrétienne, qui ont fait pratiquer un escalier conduisant au souterrain où les proscrits se tinrent cachés pendant un mois et où Louvet écrivit la première partie de ses *Mémoires*. Pour détourner les soupçons qui pouvaient s'élever, les députés s'éloignèrent ensuite pendant un certain temps. Valady et Louvet quittaient définitivement Saint-Émilion pendant que Guadet et Salles s'installaient dans la maison Guadet et que Buzot, Pétion et Barbaroux regagnaient la maison de Bouquey. Mais le défaut de subsistances contraignit les députés à quitter leurs retraites. Buzot, Pétion et Barbaroux trouvèrent un asile chez le curé de Saint-Émilion, qui bientôt se trouva dans l'impossibilité de les garder. « Alors Mme Bouquey et le père de Guadet les placèrent dans la maison de Baptiste Troquart, où ils restèrent longtemps cachés ; c'était dans les premiers jours de janvier 1794. Cette maison, aujourd'hui détruite, formait l'angle des deux rues conduisant l'une au Cap-du-Pont, l'autre à la ville basse. »

Cependant l'arrestation de Guadet et de Salles à Saint-Émilion fit penser que Pétion, Buzot et Barbaroux ne devaient pas être loin. Une visite domiciliaire fut donc ordonnée. Avertis de cette mesure, les trois députés répondirent qu'ils partiraient la nuit même. Quand vint la nuit, en effet, ils reçurent de leur hôte quelques minces provisions et s'éloignèrent. Le lendemain matin, ils se trouvaient à une demi-lieue de Castillon, lorsque

sur la grande route, ils aperçurent des volontaires s'avançant au bruit du tambour ; ils se crurent poursuivis.

Barbaroux se tira un coup de pistolet dans la tête, et deux jours plus tard les corps de Pétion et de Buzot furent trouvés dans un champ de blé[1] à moitié dévorés par les loups. »

II

L'ERMITAGE

La tradition rapporte que lorsque, fuyant les hommes, saint Émilion vint demander asile à la forêt des Combes, il choisit comme lieu de retraite une grotte naturelle; puis que, manquant d'eau pour se désaltérer, il pria Dieu avec tant de ferveur qu'une source aussi limpide qu'abondante jaillit au fond de cette caverne.

Il est possible qu'il se soit trouvé dans le flanc de la montagne une excavation dont le saint homme ait fait choix pour s'y retirer. Mais on ne peut admettre qu'elle ait eu naturellement la forme qu'elle affecte aujourd'hui. Il est présumable qu'en y faisant les travaux nécessaires pour l'agrandir ou lui donner une forme plus régulière, saint Émilion, ses compagnons ou ses disciples découvrirent la source qu'on y voit couler et qui, après s'être perdue dans son canal naturel, alimente une fontaine située au bas de la ville à une centaine de mètres plus loin. Est-ce au temps même où vivait saint Émilion qu'il faut faire remonter ces travaux, ou sont-ce ses disciples qui voulurent, après sa mort, conserver pieusement en l'embellissant la demeure de leur maître? Nous ne saurions le préciser absolument, bien que nous penchions assez fortement pour cette seconde hypothèse, à raison de la ressemblance du travail de cette grotte avec celui des cavités avoisinantes pratiquées dans la montagne. En somme, l'histoire exacte de ce souterrain au sujet duquel la plupart des historiens de saint Émilion se sont plu à faire les suppositions les plus fantaisistes, ne nous apparaît que dans l'obscurité d'une légende assurément très pittoresque, mais par sa nature même très vague et dont une tradition plusieurs fois séculaire s'est fait l'écho. On comprend de plus les difficultés qu'on rencontre dans la recherche de la vérité historique ou archéologique. Pour M. Léo Drouyn[2], dont la version ne manque pas de vraisemblance, ce caveau et cette fontaine avaient servi de baptistère. Cet archéologue consciencieux s'appuie sur l'habitude qu'avaient les ermites d'établir leurs

1. Les paysans, dans leur ignorance, l'appellent le Champ des émigrés.
3. *Guide du voyageur à Saint-Émilion,* par Léo Drouyn. Paris, 1859.

retraites dans des fôrets sacrées, dans le creux d'un rocher vénéré, sous un dolmen ou une allée couverte et toujours dans le voisinage d'une fontaine, pour admettre que saint Émilion dut choisir de préférence comme asile la fôret des Combes, à cause d'une source consacrée qu'elle renfermait et dont l'eau lui servait à baptiser les prosélytes que devaient faire son pieux exemple ou ses prédications.

Nous croyons inutile de nous appesantir sur cette question, dont sans doute on ne trouvera jamais la solution véritable.

On descend actuellementà la grotte par un escalier qui n'en est certainement pas l'accès primitif. On devait y pénétrerdans les premiers temps par les catacombes situées au sud et aujourd'hui murées. Lorsqu'au commencement du XIII[e] siècle on construisit la chapelle de la Trinité, on établit pour faire communiquer cette chapelle, élevée avec intention sur ce lieu, avec la grotte de saint Émilion, un escalier aboutissant à la partie la moins élevée de la grotte actuelle, au fond de laquelle on pratiqua une excavation destinée à recevoir un autel. Dès lors la grotte servit de crypte à la chapelle de la Trinité.

Peut-être était-elle éclairée par une ouverture pratiquée du côté de l'escalier plus moderne que nous supposons avoir été fait en même temps qu'on garnissait de balustrades la niche que les cicerone de l'endroit appellent le *lit* du saint et l'arcade en berceau qui recouvre la source toujours pleine et limpide. L'œil le moins exercé reconnaît ces balustrades comme étant l'œuvre du XVII[e] siècle. Il se pourrait que Louis XIII, qui, comme nous l'avons déjà dit, fut l'hôte de Saint-Émilion, ait donné des ordres pour la conservation de ces pieuses antiquités et du tombeau du saint, que l'inscription ci-dessous, gravée sur un des piliers qui supportent le porche au-dessus de l'escalier, fait supposer avoir été inhumé là :

1708
EMILIO SILET HIC
NEC SIT GRAVE DICE
RE MECVM DESV
PER
ILLE FAMEM
PVLSIT ET ISTE
SITIM.

Nous traduisons ainsi ce latin barbare :

Ici repose Émilion
Qu'il ne vous en coûte pas de redire avec moi :
D'ici il apaisa la faim et la soif,

III

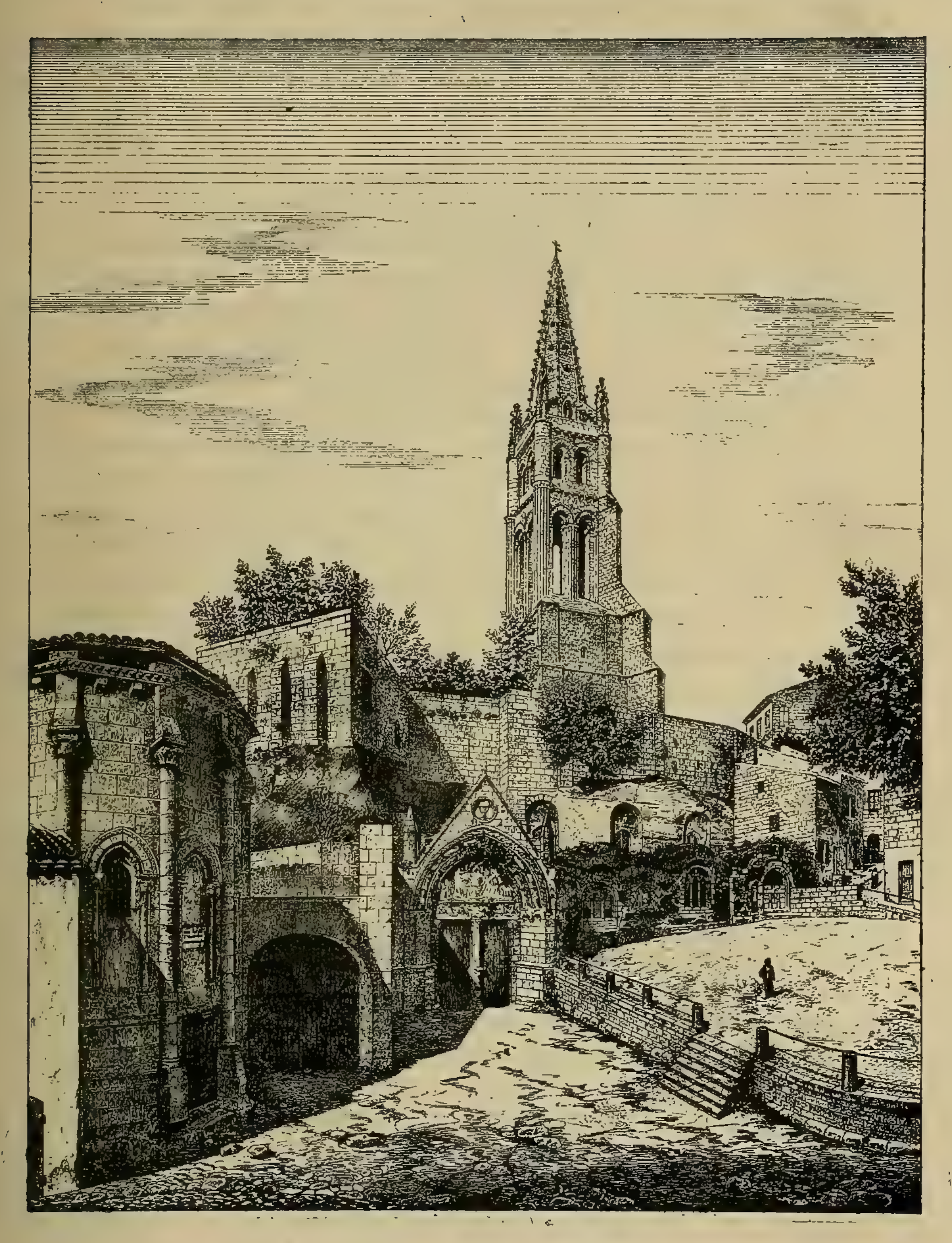
LES CATACOMBES

Ce sont aujourd'hui, avec la chapelle de la Trinité, l'ermitage et le charnier que nous décrirons tout à l'heure, des propriétés particulières servant de caves ou de débarras. Si le morcellement des propriétés n'avait pas nécessité qu'on en murât l'accès de ce côté, on pourrait pénétrer dans les catacombes par l'extrémité sud de la grotte de saint Émilion, à laquelle ils servaient primitivement d'entrée. Ils consistent en une première galerie, obscure et garnie de tombeaux. Une colonne couronnée d'un chapiteau à tailloir qui a tout le caractère du XII[e] siècle a été ménagée pour soutenir le plafond de ce souterrain. Une seconde galerie également couverte en plafond est flanquée aussi de côté et d'autre d'arcades ogivales ou plein cintre pratiquées au-dessus de sarcophages encore habités pour la plupart. Quelques colonnes assez frustes, dont l'une cannelée en spirale, complètent la lugubre décoration de cette galerie, qui communiquait primitivement avec le charnier proprement dit.

Cette partie des catacombes est sans contredit la plus curieuse. Elle se compose d'une coupole très régulièrement taillée dans le rocher et supportée par trois piliers cylindriques ménagés dans la masse calcaire. Il y avait un quatrième pilier qu'on supprima en agrandissant ultérieurement le caveau dans la direction de l'église monolithe avec laquelle il communiquait. Un autel dressé entre les deux piliers situés à l'est servait à célébrer le service divin.

Au sommet de la voûte est percé un trou traversant verticalement toute l'épaisseur du rocher et du terre-plein et dont l'ouverture supérieure située dans le cimetière servait à jeter les ossements dans le charnier. Un escalier en spirale, toujours creusé dans le rocher et voûté en berceau, est enroulé autour de ce cylindre vertical, dont il n'est séparé que par un mur assez mince ménagé dans le roc et percé lui-même d'ouvertures cintrées entourées de moulures grossières. On accédait du sol du charnier à la porte de cet escalier à l'aide d'une échelle appuyée contre le seuil de cette espèce de trappe, qui est elle-même recouverte d'un arc plein cintre encadré d'une moulure. Les cavités occasionnées par le frottement renouvelé des montants de l'échelle attestent ce procédé. Toutes les ouvertures qui donnent de cet escalier à cette sorte de puits ont été fermées par des huis en bois munis de verrous ou de barres.

Pour en revenir à la coupole, nous signalerons les sculptures grossières qui la décorent. Ce sont trois personnages à longue barbe divisée



VUE DE LA PLACE DE SAINT-ÉMILION. DESSIN DE M. PAUL GOUT.

(Eglise de la Trinité, extérieur de l'église monolithe et grand clocher.)

par le milieu ; leurs bras sont étendus et leurs mains se touchant, ils entourent complètement la voûte. Ils sortent de leur tombeau de la hauteur de leur poitrine, et symbolisent évidemment la résurrection des morts. Une double bande de dents de loup circonscrit l'orifice du puits.

A en juger d'après cette coupole et le caractère de quelques motifs de sculpture qui décorent ces catacombes, ces souterrains datent du XIe siècle et durent être l'objet de modifications à l'époque ogivale. C'est ainsi que, pour établir une communication avec l'église souterraine, on agrandit au nord, au moyen d'une galerie courbe, le charnier qui jusqu'alors ne se composait que de la coupole sur ses quatre piliers et formait une sorte de chapelle sépulcrale. Le côté choisi pour percer cette issue détournée prouve qu'il y avait bien un autel à l'est : sans quoi il eût été beaucoup plus simple de perforer le rocher dans cette dernière direction. Les tombeaux creusés dans les parois latérales de cette galerie permettent, par la forme ogivale qu'ils affectent, de considérer la date du XIIIe siècle comme étant celle à laquelle fut opéré cet agrandissement. Il y en a de plusieurs dimensions. Quelques-uns semblent n'avoir pu servir qu'à la sépulture d'enfants nouveau-nés. On voit par là qu'à partir du moment où les moines de Saint-Émilion prirent possession de l'église collégiale, le cimetière de l'abbaye servit à des inhumations étrangères à la communauté.

IV

L'ÉGLISE MONOLITHE.

Il ne faut certes pas aller aussi loin que l'Inde ni que l'Égypte pour trouver des exemples de monuments souterrains comme ceux de Saint-Émilion. Nous en avons quelques-uns en France, notamment en Provence. Mais il est rare d'en rencontrer d'aussi complets et surtout d'aussi vastes que l'église monolithe de Saint-Émilion.

Enhardis par les travaux qu'ils avaient exécutés dans le sein de la montagne, les moines de l'abbaye résolurent de se creuser une église dans le rocher plutôt que de la bâtir. C'était à la fois plus simple et moins coûteux. Car, bien qu'au premier abord une entreprise de ce genre paraisse gigantesque quand on se reporte à cette époque où les procédés rapides d'extraction étaient inconnus, il eût été peut-être plus difficile et assurément plus dispendieux de construire une église de même dimension. D'ailleurs notre procédé moderne par la mine n'aurait pu, si la poudre eût été inventée alors, convenir à ce travail consistant à conserver

dans la masse des blocs de forme déterminée. Celui qu'ils employaient, les coins de bois mouillés agissant par la propriété du gonflement à l'humidité, dut leur être d'un secours moins expéditif mais plus sûr. Il n'y a donc pas tant lieu d'être émerveillé, comme le sont la plupart des historiens de Saint-Émilion, de l'énorme travail qu'a nécessité le creusement de cette église que de l'effet saisissant qu'elle produit. Nous ne croyons pas que, si peu doué qu'on soit sous le rapport du sentiment poétique, on pénètre sous ces voûtes hardies, où quelques ouvertures distribuent une lumière avare se perdant dans les profondeurs de ce souterrain froid et humide, sans avoir à se défendre contre une impression d'étonnement et de religieuse terreur.

La nature avait probablement fait descendre le rocher en pente plus ou moins régulière jusque sur la place actuelle, en suivant la déclivité générale du coteau. Pour profiter autant que possible de l'emplacement et utiliser pour le mieux la hauteur entre le niveau des catacombes qui existaient déjà et le plateau supérieur de la montagne, les moines résolurent d'établir leur église en deux parties d'inégale hauteur. Cette manière ingénieuse eut encore l'avantage d'éclairer plus directement, au moyen d'ouvertures cintrées pratiquées dans le roc, les trois nefs qui divisent l'édifice dans le sens de sa longueur. Trois autres baies percées en avant de la façade éclairent la partie basse. La lumière ainsi projetée ne parvenant au fond du souterrain que très affaiblie, il fut nécessaire, pour éclairer l'autel situé à l'extrémité opposée, de percer une autre ouverture sur la face latérale sud-ouest et prenant jour sur le plateau supérieur.

L'église est divisée longitudinalement en trois galeries dont les voûtes à pénétration en cintre très surhaussé donnant un peu l'apparence de la courbe appelée *chaînette*, reposent sur les parois latérales et sur une double file de piliers grossièrement carrés. Son plan présente, très accentuée, la déviation qu'on dit symboliser l'inclinaison du corps du Christ sur la croix. A la hauteur des retombées des voûtes, les piliers sont couronnés de profils simples ou ornés de damiers, et les parois, d'un large bandeau saillant de quelques centimètres.

La face orientale est garnie de chapelles voûtées en berceau plein cintre. Les parois de l'une d'elles ont conservé des peintures faites au XIIIe siècle. C'est un appareil simulé par une double ligne rouge sur fond jaune ; au milieu de chaque rectangle est une tige verte en forme de rinceau et à l'extrémité de laquelle s'épanouit une rose rouge à cœur jaune. Des peintures analogues ont dû décorer tout l'intérieur de cette église, où l'on en découvre encore des traces dans maints endroits. Ainsi le second pilier du collatéral ouest porte une croix en creux sur laquelle

paraît avoir été peint un crucifix; au-dessus de cette croix, on voit des traces d'un appareil simulé en pierres rouges et jaunes séparées par un trait blanc. Sur la face orientale du même pilier on remarque les lettres d'une inscription peinte en noir sur fond jaune et bordée d'arabesques ayant le caractère de la dernière période ogivale. On aperçoit également, sur le quatrième pilier à droite de la nef principale, un crucifix placé entre la sainte Vierge et saint Jean; au-dessus des bras de la croix, l'artiste a figuré une représentation bizarre du soleil et de la lune. Mais toutes ces peintures, exécutées directement sur le rocher sans préparation préalable et surtout soumises à une constante humidité, ont en grande partie disparu.

Cette église renferme en outre quelques sculptures dont les sujets ont été l'objet d'interprétations diverses de la part des archéologues qui l'ont visitée. Au fond de la galerie centrale qui est un peu plus élevée que les deux autres, on voit, à une assez grande hauteur au-dessus de l'emplacement qu'occupait primitivement le maître-autel, un grand bas-relief d'une exécution très grossière occupant toute la largeur de cette galerie : au milieu, un homme armé d'un bâton semble repousser un animal monstrueux, à la gueule béante, à la crinière hérissée de têtes de serpents. A droite du tableau, un ange joue d'un instrument à cordes. Certains archéologues ont vu dans cette espèce d'hiéroglyphe une image du jugement dernier, ou bien Jonas sortant du corps de la baleine et ramené à terre par un nautonnier. Il nous semble plus simple d'y voir la lutte contre le mal représentée par l'homme luttant contre le monstre et l'exaltation du bien par l'ange qui chante un hymne de gloire en l'accompagnant sur la viole. Au-dessus des piliers, du côté droit de la nef centrale, on remarque, à la naissance de la voûte, un centaure armé d'un arc d'où s'échappe une flèche; du côté opposé, ce sont deux chevreaux disposés dos à dos. On reconnaît là les représentations des signes du zodiaque propres aux deux derniers mois de l'année : le Sagittaire et le Capricorne. L'un d'eux rappelait une date mémorable, celle de la consécration de l'église. On lit en effet cette inscription sur un des piliers de la nef :

VII-ID DÆCEB
DEDICACIO
S-EMILIONIS

Bien qu'incomplète, cette inscription est un document précieux pour établir approximativement la date de l'inauguration de cet édifice. Sa traduction nous apprend que cette cérémonie eut lieu le VII des Ides

de décembre, et le caractère de ses lettres insérées les unes dans les autres indique que ce fut vers la fin du XIe siècle; car on sait que cet usage d'enlacer les lettres disparut dans le courant du XIIe siècle. L'église monolithe fut donc probablement consacrée en 1080 par Goscelin de Parthenay, archevêque de Bordeaux, dont nous avons eu déjà l'occasion de parler comme ayant opéré à cette époque des réformes importantes dans l'abbaye.

Pour compléter la description de la sculpture, nous citerons, comme les motifs les plus intéressants, deux figures qui occupent le haut du berceau central et dont les pieds reposent sur le sommet des pénétrations formées par les voûtes des collatéraux. Ce sont deux anges beaucoup plus grands que nature et sculptés en haut relief. Ils ont chacun deux paires d'ailes dont les plus petites s'arrondissent autour de leurs têtes; ils sont vêtus de tuniques à plis réguliers et serrées à la ceinture : leur main droite tient un objet ressemblant à une clef ou à la poignée d'un glaive.

Sur le côté de la même voûte est un trou circulaire qui aboutit au centre même du rez-de-chaussée du clocher supérieur, qui, lui, est construit par assises et se trouve porter à faux sur les voûtes de l'église souterraine; mais la masse monolithe est trop épaisse pour que ce défaut de précaution de la part du constructeur ait pu inspirer des craintes sur la stabilité de ces deux monuments. D'autres excavations pratiquées dans les parois latérales, du côté de l'ouest, mettent à découvert deux cercueils régulièrement taillés dans le roc et où la place de la tête est indiquée par un rétrécissement dans le creux pratiqué pour le corps. Çà et là, quelques petites cavités de forme carrée ou ogivale semblent avoir servi de cré dences ou d'armoires pour le dépôt des vases sacrés. Les baies qui éclairent la partie haute de l'église monolithe sont demeurées ce qu'elles étaient dans l'origine. Mais celles de la façade sur la place ont été garnies de meneaux flamboyants à la fin du XVe siècle, époque à laquelle on transportait de ce côté de l'édifice l'autel primitivement placé à l'extrémité opposée. Extérieurement, les trois galeries sont indiquées dans la partie la moins élevée par l'extradossement des voûtes intérieures, tandis que trois arcades simulées contournent les ouvertures des trois nefs hautes. Au-dessus, un mur de soutènement flanqué de contreforts eut pour but de régulariser le sol du cimetière et de le mettre de plain-pied avec le sommet du coteau.

A côté de cette architecture barbare jusqu'à la sauvagerie, on distingue un gracieux portail qui offre encore, bien que sous l'altération de mutilations profondes, un élégant spécimen de la sculpture du XIIIe siècle. Une double baie à linteaux droits est déchargée par une voussure ogivale

ornée d'un double rang de statuettes et circonscrite d'une archivolte ogivale dont la gorge est remplie de feuilles en relief. Le tout est surmonté d'un pignon à crochets accompagné de clochetons pyramidaux. C'est ainsi qu'au XIIIe siècle on décora l'entrée de l'église souterraine ; car ce porche s'ouvre sur un couloir qui longe l'église à l'ouest et qui lui est peut-être antérieur. C'est par là que les pierres extraites ont dû être sorties. Ce couloir est beaucoup moins élevé que les basses voûtes de l'église et ses parois sont tapissées de tombeaux recouverts d'arcades plein cintre ou ogivales qui ne sont pas antérieures au XIe siècle : quelques-unes paraissent dater du XIVe. De larges ouvertures pratiquées latéralement donnaient accès, d'un côté, dans l'église monolithe, et de l'autre, dans le charnier que nous avons décrit. Au fond, un escalier débouchant dans le cimetière situé au-dessus facilita encore l'accès de l'église souterraine aux moines de l'abbaye lorsqu'ils eurent pris possession de l'église collégiale.

La petite place de Saint-Émilion autour de laquelle se trouvent groupés tant de monuments curieux offre un aspect saisissant et assurément unique en France, sinon en Europe. Nous ne croyons pas possible de rencontrer un tableau plus complet sous le triple rapport de la ligne, de la coloration et du pittoresque. Sans qu'il soit besoin d'y rien ajouter ni supprimer, c'est un véritable décor de théâtre. L'œuvre de la nature se combine si harmonieusement avec le travail des hommes, les masses imposantes, les formes sauvages s'y marient si bien à des constructions élégantes et d'un goût raffiné, qu'un peintre qui reproduirait ce site merveilleux avec tous les accents de sa coloration riche à l'excès, avec les contrastes surprenants du rocher bleuâtre tapissé de mousse où pousse la bruyère, où fleurit l'églantier, et de la pierre sculptée qui porte la vibrante empreinte d'un de ces orages humains que déchaîne la vengeance des peuples, qu'un peintre, disons-nous, qui appliquerait tout son talent à la copie exacte, scrupuleuse de ce tableau saisissant, serait certainement soupçonné de s'être laissé aller à la fantaisie.

Nous donnons ici la reproduction d'une vue que nous en avons faite sur les lieux, mais qui n'en offrira qu'une très faible idée à nos lecteurs. D'ailleurs, n'y manquerait-il pas cette superbe coloration qui en rehausse si puissamment l'effet, que ce dessin serait encore très incomplet. Car, dans ces sortes de beautés, la nature, jalouse de ses charmes, semble parfois mettre une coquetterie égoïste à défier l'interprétation de sa sublime réalité.

PAUL GOUT.

(La fin prochainement.)

JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN[1]

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



E Cavalier nous a conté, à l'abbé Butti et à moi, un endroit de ses comédies où il feignit un embrasement. L'abbé ayant dit qu'il y avait été et qu'il avait été des premiers à s'enfuir, le Cavalier a dit que, jugeant bien que le feu donnerait de l'épouvante, il avait, avant que la comédie commençât, averti le cardinal Barbarin, lui disant que s'il voyait quelque chose qui semblât devoir donner de l'appréhension, qu'il ne s'étonnât pas pour cela et que tout était un effet de l'art; que cependant, tout averti que le cardinal était, il eut peur; qu'à la vérité, il n'avait dit la vérité qu'au seigneur Luigi, son frère[2]; que la représentation se fit comme de gens qui retournaient d'une fête et qui s'entrecontaient les choses qu'ils y avaient vues; qu'un entre autres, dont le flambeau n'était guère allumé, le frottait de fois à autre contre la toile de la décoration pour l'allumer davantage et avait ordre de le frotter jusques à ce que quelqu'un du parterre dît qu'il pourrait y mettre le feu, ce qu'ayant entendu dire, il[3] fit allumer le feu qui, dans peu de temps, couvrit le théâtre et se prit à un grand nuage qui était en haut, de sorte que tout le monde crut que le feu s'était allumé par mégarde et ne songeait plus qu'à se sauver. Ce que le Cavalier voyant, il parut sur le théâtre et cria aux spectateurs qu'ils devaient se contenter de voir la comédie et la laisser

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271; t. XXIV, p. 360; t. XXV, p. 524, et t. XXVI, p. 178 et 529.

2. Le frère du Cavalier.

3. *Il,* Bernin.

achever sans prendre ainsi l'alarme mal à propos, qu'au même temps il fit paraître un paysan conduisant un âne et marchant à petits pas à travers le théâire, ce qui acheva de confirmer que cet embrasement avait été concerté.

J'ai mené après dîner le Cavalier à la salle des Antiques, que M. Colbert m'avait prié de lui faire voir. Il a dit que ce que l'on pouvait y faire, était de faire repolir les marbres dont elle est ornée pour ce qu'ils ont perdu leur lustre et faire à la voûte un ornement de stuc enrichi avec de l'or.

Il avait conté, en dînant, que les Pères Maronites de Rome avaient un tableau, qui passait pour être de Raphaël, qu'on les avait sollicités plusieurs fois de s'en défaire, que ces pères n'avaient jamais voulu y entendre et le tenaient si caché, qu'on ne pouvait pas même le voir; que le cardinal....[1] ayant enfin obtenu du général qu'on l'en accommoderait, il avait prié le Cavalier de le voir avant que de convenir du prix, pour lui en dire son sentiment; qu'ayant été voir ce tableau, qu'on faisait si grand mystère de montrer, après l'avoir bien considéré, il trouva que c'était une méchante copie, si bien qu'il dit à ces bons pères qu'ils avaient eu raison de bien cacher leur tableau, qu'il leur conseillait de le tenir toujours de même et de ne le montrer que tout le moins qu'ils pourraient; puis s'en alla rendre compte au cardinal de ce que c'était. Je dis au Cavalier que j'avais ouï dire à la Reine-Mère, il y a deux ou trois ans, que le roi d'Espagne avait voulu tirer de Sicile un tableau de Raphaël qui y était, et qu'il s'était fait une émotion du peuple si grande, pour empêcher que l'on l'enlevât, qu'il avait été impossible de le tirer. L'abbé Butti dit que le roi d'Espagne l'avait eu enfin, ayant fait substituer en sa place une copie, qui avait été faite auparavant; que c'était un Christ portant sa croix[2].

Le sixième, je ne suis allé chez le Cavalier qu'après dîner. Il reposait encore. J'y ai trouvé force de monde considérant le buste, entre autres Mme Colbert[3]. J'avais donné ordre au carrosse du roi de se rendre chez le Cavalier, comme il m'en avait prié. Quand il est descendu de son appartement, l'ayant averti que le carrosse était là, il s'est souvenu que Monsieur avait dit qu'il pourrait venir, ce qui l'a obligé de ne pas sortir. Comme il y avait grande quantité de monde dans la salle où était le buste, il a fait porter le modèle qu'il a commencé pour le rocher de l'embassement du Louvre, dans une salle à côté, et s'y en est allé travailler. Il n'y avait que moi avec lui. Il m'a demandé ce qui me semblait de ce second modèle où il a fait une rupture ou crevasse au rocher. Je lui ai dit qu'il me semblait plus riche. Ensuite, il m'a dit qu'il avait commencé un dessin qu'il me priait de voir, et que je le fisse apporter par le signor Mathie. J'ai vu que c'était le dessin d'une sainte Marie l'Égyptienne, qu'il fait dans un emportement d'amour à la vue d'un crucifix qui est devant elle. Je lui ai dit qu'il était de grande manière, et qu'il y avait beaucoup de tendresse dans le corps de cette sainte et beaucoup

1. Le nom est resté en blanc dans le manuscrit.
2. C'est probablement le célèbre *Spasimo*, actuellement au musée de Madrid.
3. Marie Charon, fille de Jacques Charon, sieur de Ménars.

de décence, quoiqu'elle soit presque nue, n'étant couverte que de ses cheveux; que les lumières et les ombres y étaient dispensées avec une grande entente, et les reflets aussi. Puis, j'ai ajouté en riant que la méditation sur ce sujet était de quelque consolation pour ceux qui sont de complexion amoureuse, pour ce qu'il s'en faisait de grandes saintes et de grands saints, comme l'on avait vu dans la Madelaine, dans saint Paul et saint Augustin, que pour cela l'on n'avait qu'à changer l'objet de son amour; et, revenant au dessin, j'ai dit, au sujet des reflets qui y sont puissants, qu'on en voyait peu dans les ouvrages de Raphaël. Il a reparti que c'était que Raphaël avait agi avec beaucoup d'art et n'avait pas tant cherché la nature des coloris que les Lombards; que, quand il mourut, il commençait à peindre de cette manière, comme il se voit dans le portrait de Léon X, où sont tous ces beaux reflets et à peindre comme dans ceux du Titien. Je lui ai dit à ce sujet que ce portrait de Léon X, qui est à Rome, n'est pas réputé l'original, qu'il y en a un à Florence[1], et lui ayant conté l'histoire que rapporte Giorgio Vasari, il m'a réparti que celui qui est à Farnèse est si beau qu'on ne peut pas s'imaginer que ce ne soit l'original. Lui ayant dit ensuite ce que le même Giorgio Vasari a rapporté de la copie qu'André del Sarto fit de ce portrait[2], il m'a conté qu'un des siens, qui dessinait nettement, ayant fait un jour une copie d'un portrait de sa main, lequel il[3] retoucha, il ne reconnaissait pas après lui-même l'original de la copie. Sur ce discours, l'on lui est venu dire que M. le Nonce et M. l'ambassadeur de Venise étaient là; il est sorti pour les aller trouver. L'ambassadeur regardant le portrait du roi, lui a dit qu'à considérer en combien peu de temps il l'avait achevé, et travaillant avec la facilité qu'il fait, il fallait, à l'âge qu'il a, qu'il eût fait un grand nombre d'ouvrages. Il a répondu que si tous ceux qu'il a faits étaient ensemble, ils ne pourraient pas tenir dans cette salle où ils étaient; qu'il avait fait divers portraits, un, entre autres, d'un Anglais qui, ayant vu le portrait du roi d'Angleterre[4] qu'il venait d'achever sur[5] ceux de Van Dyck qui lui avaient été envoyés, il lui vint une si grande envie qu'il fit le sien, qu'il ne cessa qu'il ne lui eût promis de le faire, lui promettant de lui en donner tout ce qu'il voudrait, pourvu qu'il le fit sans que personne en sût rien, ce qu'il exécuta, et que cet Anglais lui en donna..... écus[6]. Il a dit qu'il était plus né pour être peintre que sculp-

1. Au palais Pitti.

2. Frédéric II, duc de Mantoue, ayant obtenu de Clément VII le don du portrait de Léon X, par Raphaël, qu'il avait vu à Florence, Octavien de Médicis à qui le pape avait donné l'ordre de l'expédier au duc, garda l'original et envoya à sa place une copie qu'il fit faire par André del Sarto, copie si habilement exécutée qu'elle trompa non seulement le prince, mais Jules Romain. Ce fut Vasari qui dévoila la supercherie à celui-ci. Voy. Vasari, *Andrea del Sarto*, édit. de Florence, 1852, in-18, t. VIII, p. 281-282.

3. *Il*, Bernin.

4. Charles Ier.

5. *Sur*, d'après.

6. Voici comment l'histoire est racontée par Baldinucci (p. 19) : « Fu vero pero, che avendo veduto la statua del Re fra gli altri, un nobilissimo e ricchissimo cavaliere di Londra si accese si fattamente di desiderio di farsi fare il proprio ritratto, che prese risoluzione di pigliare viaggio a posta per alla volta di Roma; e ad amico, che l'interrogo, con qual sicurezza d'avere esso ritratto egli voleva tale lunga peregrinazione intrapendere, giacchè (com'ei diceva) il Bernino non operava ad istanza d'ognuno, che il richiedesse, ma di chi più e meglio a lui

teur, à cause qu'il a quelque facilité à produire; qu'il eût exécuté promptement, ce qui ne se peut pas faire dans la sculpture, à cause de la dureté de la matière. Il a dit à cet ambassadeur la comparaison de la sculpture et de la peinture, qui est rapportée au commencement de ces mémoires, que la sculpture est une vérité; qu'un aveugle en juge ainsi; mais que la peinture est une tromperie, un mensonge; celui-ci l'ouvrage du diable, l'autre celui de Dieu qui avait été sculpteur lui-même, ayant fait et formé l'homme de terre, non pas en un instant, mais à la manière des sculpteurs.

Il a dit qu'à six ans il fit une tête dans un bas-relief de son père, à sept ans une autre, ce que Paul V ne voulait pas croire quand il la vit; que pour s'en éclaircir il demanda s'il dessinerait bien une tête, qu'il répondit à Sa Sainteté qu'oui, et que lui ayant été apporté du papier, il demanda hardiment au pape quelle tête il voulait qu'il fît, afin qu'il ne crût pas qu'il en fît une de mémoire, qu'alors Sa Sainteté dit qu'il voyait bien qu'il l'avait faite, et lui dit de faire un saint Paul[1]. Il parla ensuite du Constantin qu'il doit faire pour Saint-Pierre, que le marbre seul en coûte 3,700 écus, qu'il ne serait qu'en bas-relief.

Pendant cet entretien, il est venu une si grande quantité de monde, que la salle en était presque toute pleine. M. le Nonce et l'ambassadeur sortis, nous sommes allés au Louvre, là il m'a prié de voir si le Roi était au Conseil, pour voir, au cas que Sa Majesté fût sortie, s'il y aurait un lieu où placer avantageusement le buste dans son appartement. Le Roi étant au Conseil, nous sommes allés à l'appartement neuf de la Reine-Mère, où il avait destiné de mettre le buste sur l'estrade d'audience, et le petit Christ dans le cabinet derrière. De là nous sommes allés chez la Reine, et puis il s'en est revenu, à cause que M. Perrault avait envoyé dire qu'il viendrait à cinq heures. Ne l'ayant point trouvé, il m'a demandé d'aller aux Feuillants, dont étant retournés nous avons retrouvé M. Perrault, mon frère était avec nous, ayant désiré qu'il y fût. Le Cavalier a pris la parole et a dit qu'il souhaitait que la fondation fût prête samedi, pour poser la première pierre. M. Perrault lui a répondu que les médailles ne seraient pas prêtes pour ce jour-là. Le Cavalier lui a reparti qu'elles se mettraient sous d'autres pierres, qu'il désirait partir le mardi suivant à cause du froid; et, au sujet de la fondation, il a dit qu'il y en avait peu à fouiller au-dessous de celle qui est faite au pavillon, qu'il n'y en avait pas la hauteur de cela, montrant son étui de lunette. M. Perrault a reparti qu'on n'avait jamais vu glisser des bâtiments. Il a proposé ensuite force choses pour s'en éclaircir avant le départ du Cavalier, qui lui ont toutes semblé légères, comme de la distribution des logements d'en bas, étant du fait, a-t-il dit, du grand maréchal des logis; qu'il lui suffisait pour lui de s'attacher *al piano nobile*[2], comme il nous dit d'abord que l'on y travailla avec le signor Mathie, et comme il l'a répété à M. Perrault, et a ajouté : « A chaque fois qu'il se fait un pape, l'on refait toutes ces choses au Vatican, à la fantaisie des officiers du pape nouveau, qui veulent les choses à leur

piaceva, rispose : *Io lo regalerò, come l'ha regalato il Re, e non meno.* Vennesene dunque a Roma, donò al caval. Bernino sei mila scudi, ed alla patria ne riportò il ritratto. »

1. Cette historiette a été déjà racontée plus haut.

2. « Au plan noble. »

mode. » M. Perrault lui a parlé ensuite des arcs de la façade de la cour des cuisines et de la difficulté qu'il y aurait de les fermer. Le Cavalier a pris du crayon et a montré de quelle manière cela devait se faire. J'ai dit que c'étaient de petites difficultés qui ne pressaient pas, qu'il y aurait temps d'y penser dans trois ou quatre ans : que dans l'appartement neuf de la reine-mère il y avait de pareils arcs auxquels il avait été fait des châssis. Il a reparti que ç'avait été avec grande peine. J'ai répété que c'étaient toutes choses légères et qui ne pressaient nullement, que tout était clair par le plan. Il m'a dit qu'il avait un cahier de difficultés à proposer. Le Cavalier ayant fait apporter le plan, afin qu'il montrât les choses où il voulait de l'éclaircissement : Il y en a une, a-t-il dit, qui mérite explication; que lui non seulement, mais cent autres voudraient savoir pourquoi cette partie du nouveau pavillon du côté de la rivière est moindre que l'autre, cela étant contre la symétrie et ayant chacune rapport au dôme qui est au milieu de cette face.

Comme il démontrait la chose, et que le Cavalier par cela et par ce qu'il a entendu de ce qu'il avait dit a connu, quoiqu'il ne sache pas le français, qu'il s'indiquait son ouvrage et prétendait que c'était une faute dans le dessin, il a regardé deux Italiens qui étaient là et leur a dit de s'en aller. Puis il a pris le crayon et a dit que, s'il avait tiré la partie de ce pavillon au niveau du retour du corps de sa façade, ç'aurait été une faute grossière, qu'il suffisait qu'il y eût rapport de cette partie du pavillon à l'autre, quoiqu'elle ne fût pas si grande; qu'il voulait bien qu'il[1] sût que ce n'était pas à lui à faire de ces difficultés; qu'il écoutait les choses qui regardaient la commodité, mais que pour la composition du dessein il fallait que ce fût un plus habile que lui (le Cavalier se montrant lui-même) qui voulût le corriger; qu'il n'était pas digne en cela de nettoyer la semelle de ses souliers; qu'il n'était pas question de cela présentement, que son dessein avait agréé au roi, qu'il lui en ferait ses plaintes, et qu'il allait présentement chez M. Colbert lui dire l'outrage qu'il avait reçu. M. Perrault, voyant qu'il prenait la chose de cet air-là, a été tout alarmé. Il m'a prié d'adoucir le Cavalier et de lui faire entendre que ce n'était pas pour trouver à redire à son ouvrage, mais pour avoir de quoi répondre à ceux qui lui feraient cette objection, ce que j'ai dit au Cavalier. Je l'ai prié de considérer que s'il portait la chose jusques à ce point-là, il perdrait la fortune d'un jeune homme, qu'il était trop bon pour vouloir être cause de sa disgrâce. Son fils et le signor Mathie qui étaient là se sont employés pour l'apaiser, mais ç'a été inutilement. Il est passé dans l'autre salle, disant tantôt qu'il allait chez M. Colbert, tantôt chez M. le Nonce, et M. Perrault me priant sans cesse de lui bien représenter qu'il n'avait pas eu la pensée de le choquer. « A un homme de ma sorte, se disait le Cavalier, moi que le Pape traite avec honnêteté et pour qui il a des égards, que je sois traité ainsi, je m'en plaindrai au Roi ; quand il irait de ma vie, je veux partir dès demain et m'en aller, et je ne sais à quoi il tient que je ne donne du marteau dans mon buste, après un si grand mépris qui se fait de moi. Je m'en vais chez M. le Nonce. » Et comme il marchait, j'ai prié le Sig^r Mathie de l'arrêter. Il m'a dit tout bas de lui laisser décharger le cœur, qu'il adou-

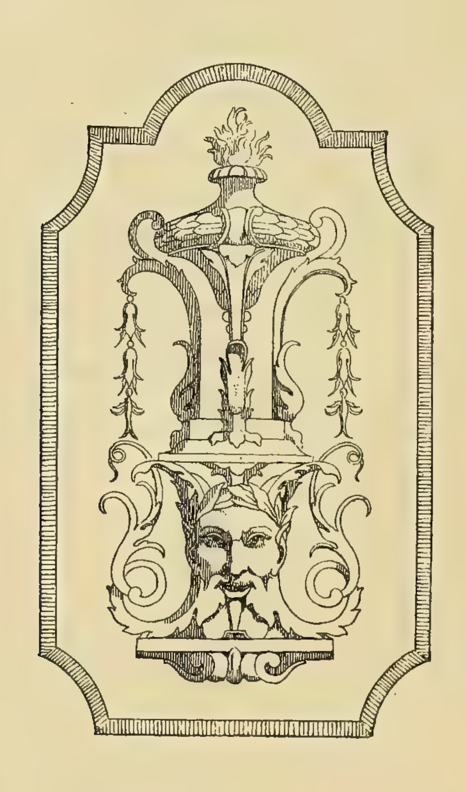
1 *Qu'il*, que Perrault.

cirait la chose, que je m'en reposasse sur lui. Le signor Paule lui faisait aussi des excuses pour M. Perrault, à la prière qu'il[1] lui en faisait, que ce qu'il avait dit était sans dessein de l'offenser. Enfin, au lieu de sortir pour aller chez M. le Nonce, disait-il, ils le menèrent en haut, et nous nous en allâmes mon frère et moi accompagnant M. Perrault jusque chez M. Colbert. Il nous dit qu'il l'allait avertir de cet emportement. Je lui ai répondu qu'il s'en donnât bien de garde, qu'il fallait savoir auparavant si la chose pouvait s'étouffer, qu'il n'en parlât à personne, que nous n'en parlerions point aussi, mon frère ni moi; il nous en pria.

LUDOVIC LALANNE.

(*La suite prochainement.*)

1. *Qu'il*, que Perrault.



L'EXPOSITION DES BEAUX-ARTS

A ROME



Le gouvernement italien vient de construire et d'ouvrir à Rome un palais des beaux-arts sur la *Via Nazionale*, voie nouvelle qui va de la place de Venise à la gare et qui est destinée à supplanter l'antique et étroit *Corso*. Cette construction nouvelle et nationale dans la capitale de l'Italie fait assez crier le particularisme italien, et les villes qui ont été les sièges du gouvernement, comme Florence surtout, qui s'y est ruinée, ne peuvent comprendre cet acte du pouvoir central qui serait si naturel chez nous. Il leur semble que si Rome voulait se donner le luxe d'un palais des beaux-arts, c'était à elle de le payer, quitte aux autres villes à en faire autant et de lutter pour attirer dans leurs galeries les œuvres de l'art italien que la capitale semble vouloir accaparer à son profit.

Le monument, qui ne se compose que d'un rez-de-chaussée sur la Via Nazionale, s'annonce par des avant-corps ornés de colonnes, entre les saillies desquelles montent des escaliers qui aboutissent à une sorte de galerie extérieure, à l'extrémité de laquelle sont placés les services des billets, etc.

Les salles par lesquelles on pénètre sont destinées à la sculpture. De chaque côté du vestibule central, sur lequel prennent jour des galeries placées à un premier étage, s'ouvrent les salles d'exposition éclairées par le haut.

Une immense salle vitrée percée de niches, où une ridicule statue de Victor-Emmanuel ressemblant à un chimpanzé revêtu d'un uniforme occupe une place centrale, termine cette partie du monument vers le fond.

Les salles consacrées à l'exposition des tableaux se trouvent à un plan supérieur et je n'ai pas très bien compris comment elles se rattachent à celles de la sculpture. Un corridor circulaire qui paraît provisoire mène à un escalier qui y accède. Le plan de ces salles dessine une roue. D'une rotonde centrale rayonnent six galeries pour le moins, dont une galerie de ceinture réunit les extrémités : disposition excellente pour perdre de la place et pour égarer le public comme dans un labyrinthe.

Quant aux galeries consacrées à l'exposition des arts appliqués à l'industrie, meubles, céramique, tissus, etc., les unes prennent jour sur le grand vestibule de la sculpture ; quant aux autres, je n'ai pas non plus parfaitement compris comment elles s'emmanchent avec le reste. Il est vrai que mes préoccupations étaient moins pour l'édifice que pour ce qui y était exposé.

S'il est permis de dire que le génie de Michel-Ange a été fatal à l'art italien au

XVIe siècle, il me sera aussi permis de trouver que le talent de Fortuny au XIXe siècle exerce une action non moins funeste sur l'art contemporain, un peu en France, mais beaucoup en Italie.

La préoccupation de donner au ton tout le brillanté et toute l'intensité possible font oublier la composition et la subordination des plans les uns aux autres. Nul sentiment des valeurs. C'est un feu d'artifice, mais que devient l'art en cette savante pyrotechnie? En tout cas, l'art d'aujourd'hui ne ressemble en rien à celui dont une partie rétrospective donne de froids échantillons et encore moins à celui qui a osé couvrir de peintures religieuses les murs des salles du Vatican les plus voisines des chambres décorées par Raphaël.

Il est impossible à un étranger, qui arrive tout à coup au milieu des œuvres d'artistes dont il apprend là le nom et dont il ignore le passé, de se débrouiller parmi eux et de savoir quels sont ceux qui ont ouvert une voie nouvelle ou qui exercent une certaine influence. Quels sont les maîtres et quels sont les élèves ou les imitateurs? Avant tout, il cherche ceux qui ont du talent et tâche de les découvrir.

L'œuvre qui m'a le plus frappé représente, dans les dimensions de la nature, une femme plutôt accroupie qu'agenouillée devant une image dressée en plein air au-dessus d'une balustrade de pierre, le long de quelque canal de Venise, à ce que je suppose. Toute la scène est plongée dans une demi-teinte transparente que font valoir quelques touches lumineuses sur les constructions du fond.

Le tableau porte ce titre : *Refugium peccatorum*. Quant au nom de l'auteur, je ne saurais le dire. Je ne l'ai point découvert sur la toile et j'avais négligé de me munir d'un catalogue afin de n'être point entraîné plus loin que je n'aurais voulu.

J'espérais un hasard qui me révélât l'auteur de cette œuvre remarquable, mais je n'ai su le provoquer et il n'est point venu. Le tableau qui attirait le plus l'attention est celui d'un artiste jeune encore, M. Michetti, l'espoir de l'art italien : *Voto*. La scène se passe dans une église des Abruzzes, le jour de la Saint-Pantaléon. Le chef en argent du saint est posé à terre entouré de luminaires et les paysans viennent le baiser, se traînant sur le ventre, en avant d'une foule qui s'aligne au fond.

La toile, de proportions considérables, n'est encore qu'à l'etat d'ébauche et peut-être perdra-t-elle, à être achevée, de la grande unité qu'elle possède ainsi et de l'émotion profonde qui s'en dégage. La scène a été vue certainement, mais les études qui ont servi à la préparer et qui serviront à l'achever, exécutées au pastel et de grandeur naturelle pour les têtes, exposées à côté du tableau, sont des plus remarquables et d'un artiste de tempérament. J'y retrouve, avec plus d'emportement et de hâte peut-être, l'exécution de Quentin La Tour que MM. E. et J. de Goncourt ont décrite jadis dans la *Gazette des Beaux-Arts,* dans ce style qui leur est si particulier.

Les Barbares qui regardent passer une jeune vierge portant un reliquaire en émail de Limoges du XIIe siècle montrent chez M. Tallone un dessin et une pratique à la hauteur de la science archéologique. Une scène d'*Inquisition* assez mal composée par M. Vela : un dominicain d'un côté, une femme demi-nue de l'autre, mais d'une exécution large et ferme, est, avec les précédents, le seul grand tableau que nous trouvions à citer. Il y a cependant un immense plafond de M. H. Siemiradski — un nom qui n'est pas italien — qui me semble être en peinture le développement de l'idée qu'on s'est avisé de mettre en ballet dans *Excelsior :* le triomphe de la science moderne sur l'ignorance ancienne. Les personnages s'y groupent autour des trois Parques qui forment la note sombre des colorations, suivant une ligne sinueuse assez habilement

agencée; mais l'ampleur du dessin, dans cette œuvre un peu hâtive, ne répond point à la grandeur du cadre[1].

Je ne dirai rien de l'*Hommage d'Albrecht de Brandebourg à Sigismond de Pologne,* où M. Matejko a dépensé tout le talent que nous lui connaissons et reconnaissons à Paris, pour peindre dans une tonalité orangée une foule de personnages couverts de costumes éclatants qui luttent ensemble à qui sera le plus en vue. C'est le vieil entêtement polonais transporté dans la peinture. L'un a démembré la Pologne, l'autre disloque des œuvres remplies de mérite.

C'est parmi les peintres de vues de Naples ou de Venise que sévit surtout l'imitation de Fortuny. Ses imitateurs sont à la douzaine; mais, parmi ceux qui dégagent une note personnelle, je citerai M. Ciardi, pour une *Entrée du Grand Canal.* Les voiles tannées des barques amarrées au quai se détachent avec un éclat et une intensité de coloration excessifs sur la mer et le ciel. Harmonie, par contraste, orangée et bleue. C'est aussi par une tache bleue que M. E. Dalbano fait valoir les orangés des tableaux diamantés qui représentent *Naples* vue du Pausilippe, des *Baigneuses* ou *Une plage* en plein soleil, peints d'un main délicate. L'ancien contraste du rouge et du vert est passé de mode, même dans la toilette des femmes, et les Italiens ne peignent point le paysage. Le plein soleil les grise et, dans un tableau de M. Taurella, intitulé *Venezia,* on songe aux « torchons radieux » de V. Hugo en regardant les loques étalées à terre qu'exposent en vente quelques marchandes dans un carrefour. M. Taurella a même trouvé le moyen de donner trop d'éclat à un parapluie rouge dans une ruelle étroite, où l'ombre descend avec la pluie, tableautin largement touché et avec esprit, d'ailleurs.

Il y a plus d'étude de la nature peut-être dans les *Moissonneurs* que M. Lojacono fait travailler sous le même soleil, sur les terrains calcinés du Vésuve, où un arbre — phénomène rare dans un tableau italien — projette une ombre verticale.

Si, pour étudier les tableaux italiens, il faut se garantir la vue avec ces verres enfumés que, même en février, on vous offre au coin des rues de Rome, que faut-il faire devant les aquarelles? C'est là que toute l'habileté de main de ces merveilleux virtuoses prend toutes ses libertés et que le feu d'artifice des couleurs éclate. Venise et Naples, Naples et Venise y flamboient, et un peu aussi Pompéi, sous le pinceau de M. Barriani. Les aquarelles d'un gris argenté de M. Alma Tadema, qui a aussi envoyé trois tableaux connus à Paris, sont un agréable repos pour les yeux fatigués.

Enfin, M. Michetti fait école, et les grandes études au pastel de M. Muzi rappellent les siennes.

Les salles consacrées à la sculpture ne nous apprennent rien que nous ne sachions. Nos Salons et l'hôtel des Ventes nous montrent cette sculpturette de genre, à laquelle il ne manque que d'être enluminée. Quels merveilleux fouilleurs de dentelles, froisseurs de satins et feutreurs de laine! Mais qu'y a-t-il dessous? Du marbre froid, sans souplesse et sans vie. Ils s'attachent au vêtement, ce qui est relativement facile, mais négligent le corps et son étude, car c'est là le difficile.

On voit des exceptions cependant, et le *Réveil de l'Aurore,* de M. Ad. Megret — un nom français — le *Bacchus,* de M. Braga, témoignent d'études sérieuses. Le *Brutus,* de M. G. Briggi, est d'une grande tournure, et sa pose est une heureuse trou-

1. Il existe dans une église de la Valette, à Malte, d'où j'écris en attendant le bateau qui doit m'emmener à Gibraltar, deux grandes compositions du Cav. Bruschi, représentant deux scènes de la vie de saint Augustin, dans ce que j'appellerai le style des Catacombes, qui sont loin d'être sans valeur et qui ont, entre autres mérites, celui de bien s'attacher à la muraille.

vaille. Assis au Sénat, il tourne de côté sa tête énergique, pour regarder sans doute César qui parle. Mais l'œuvre n'est encore qu'en plâtre et d'une indication bien sommaire. Que sera le marbre?

Le buste de la reine d'Italie, par M. G. Ugolini, est d'un homme qui sait composer et qui ne s'attarde pas aux bagatelles des fanfreluches accessoires.

Il y aurait encore quelques bustes à citer. Celui en marbre de Rossini, aux chairs flasques, par le professeur Salvino Salvini, et celui en plâtre de Sarti, regardant de côté de son œil couvert, et d'un air bougon, par le professeur Luigi Guglielmi.

Si le marbre s'assouplit à l'excès sous la main des praticiens de la péninsule, que devient le bronze? On peut le deviner d'après les quelques échantillons que nous avons vus à nos derniers Salons, et je ne crois pas que nous ayons à Paris, sauf celui de H. Gonon, qui est le dernier représentant des praticiens à cire perdue, un atelier d'où il puisse sortir des fontes qui aient conservé à un même degré toutes les délicatesses du modèle, et qui montrent des patines aussi variées.

Un buste de gamin fumant sa première cigarette, par M. E. Marsili, celui d'un *Type napolitain*, par M. V. Alfano, sont des exemples accomplis de cet art particulier. Dans un ordre plus élevé, le *Fossor*, ou plutôt le lapidicide, qui grave une épitaphe dans la pierre sur laquelle il est assis, une jambe de ci et une jambe de là, est une étude naturaliste du nu, qui montre en M. E. Francheschi un artiste qui sait voir, s'il ne veut corriger.

On accuse parfois les Italiens d'introduire des moulages d'après le vif dans leurs statues; on n'adressera pas ce reproche à M. C. Bartella, qui modèle de petits groupes populaires avec beaucoup d'esprit et de verve. Ce qu'on n'ose pas dire on le chante. Ce qui ne mérite pas d'être coulé en bronze on le cuit en terre. Aussi l'extravagance se donne là pleine carrière. On y voit un Garibaldi qui fait rire, même les Romains.

L'Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie, un peu disséminée dans les galeries qui lui sont réservées, ne vaut pas celle de Milan d'il y a deux ans. J'y retrouve ces meubles d'ébène ou de bois noirci incrusté d'ivoire que nous connaissons trop; ceux de noyer sculpté, dont l'exécution vaut mieux que la forme, et ces affreuses statues polychromes en bois, pages ou singes, qui vous présentent un plateau.

Quelques tissus de soie sont loin des anciens produits de Venise ou de Gênes.

Quant à la céramique, elle fait de grands progrès. Elle a commencé par imiter les faïences du XVIIe siècle, de Castelli, qu'à Naples on appelle des Abruzzes, puis celles du XVIe siècle, avec des réussites diverses. Voici qu'un des fils de l'éminent antiquaire, M. A. Castellani, remonte au XVe siècle et, cherchant même une voie plus personnelle, produit des œuvres fort originales.

Les ateliers de Murano, enfin, ranimés d'abord par Salviati, puis par la Compagnie Venise et Murano, refont tout ce que la verrerie d'Alexandrie, de Rome et de Byzance, ainsi que de leurs propres lagunes, ont fait jadis du Ier au XVIe siècle. Mais c'est un art d'imitation que l'on retrouve surtout dans les galeries de l'industrie italienne, et rien d'original ne s'en dégage, à moins que cela ne tombe dans l'excès du mauvais goût, et encore que de précédents, à partir du XVIIe siècle, peuvent entraîner les artisans italiens dans la mauvaise voie. Et comme en ce pays l'excellent est voisin du pire!

ALFRED DARCEL.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [301]



LES

FRESQUES DE RAPHAËL

A LA FARNÉSINE

(TROISIÈME ARTICLE[1])

I.

LE TRIOMPHE DE GALATÉE

La première des peintures exécutées par Raphaël dans la villa d'Augustin Chigi, c'est la fresque célèbre intitulée *Le Triomphe de Galatée*, dans la grande salle du rez-de-chaussée. La fresque, selon l'usage, ne porte point de date. Mais cette date est fixée par une lettre de Raphaël lui-même à son ami Balthazar Castiglione. Cette

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVI, 2e période, p. 465; t. XXVII, p. 35.

lettre a été bien souvent citée ; elle est néanmoins trop importante et au point de vue de ce travail et pour ce qu'elle nous révèle du génie de l'artiste, pour que nous ne soyons pas excusé de la reproduire à notre tour. En voici la traduction :

« Seigneur Comte,

« J'ai fait des dessins de plus d'une sorte sur les sujets proposés par votre Seigneurie, et tous ceux qui les ont vus ici sont satisfaits, si tous ne sont pas pour moi des flatteurs ; mais je ne satisfais point mon propre jugement, parce que je crains de ne pas satisfaire le vôtre. Je vous les envoie. Que votre Seigneurie fasse choix de l'un d'entre eux, si quelqu'un est jugé par elle digne d'être choisi.

Notre Saint-Père, en voulant m'honorer, m'a mis un lourd fardeau sur les épaules : c'est le soin de la construction de Saint-Pierre. J'espère bien ne pas tomber sous la charge, d'autant plus que le modèle que j'ai fait plaît à sa Sainteté et est loué par beaucoup de beaux esprits ; mais ma pensée à moi va plus haut encore : je voudrais retrouver les belles formes des édifices antiques, et je ne sais si mon entreprise ne sera pas le vol d'Icare. Vitruve m'apporte sur ce point une grande lumière, mais non autant qu'il faudrait.

« Quant à la *Galatée*, je me tiendrais un grand maître s'il s'y trouvait la moitié des choses que votre Seigneurie m'écrit. Mais dans ses paroles je reconnais l'amour qu'elle me porte, et je lui dis que pour peindre une belle femme il me faudrait voir plusieurs belles, en ajoutant cette condition que votre Seigneurie se trouvât auprès de moi pour faire choix du mieux ; mais, privé que je suis et de bons juges et de belles femmes, je me sers de certaine idée qui me vient à l'esprit ; si cette idée a en elle quelque excellence au point de vue de l'art, c'est ce que j'ignore, mais je me donne beaucoup de peine pour l'avoir.

« Je me recommande à votre Seigneurie.

RAPHAËL SANZIO[1].

« De Rome. »

Bramante était mort au mois de mars 1514, peu de temps après l'avénement de Léon X. Ce fut alors que le successeur de Jules II mit « sur les

1. Voici le texte même de la lettre :

« Signor Conte,

« Ho fatto disegni in più maniere sopra l'invenzioni di V. S. e soddisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori ; ma non soddisfaccio al mio giudicio, perchè temo di

épaules de Raphaël, » selon l'expression de celui-ci, ce nouveau fardeau sous lequel il craint de plier, de diriger les travaux de la reconstruction de Saint-Pierre. Nous voyons qu'il a déjà fait des dessins, soumis des plans. Tout cela a dû lui prendre plusieurs semaines, plusieurs mois peut-être. Les fonctions que l'on peut le moins négliger sont les fonctions nouvelles, et l'amour-propre de Raphaël ne résiste pas au plaisir d'apprendre à son illustre ami que les plans proposés par lui ont satisfait sa Sainteté et ont été loués par les juges les plus délicats, bien qu'il ait l'ambition de faire mieux encore.

Nous avons ainsi la date de la lettre de Raphaël. En la supposant datée de la fin du printemps ou de l'été de 1514, nous ne risquons pas de nous tromper de beaucoup.

La lettre nous apprend en même temps que Raphaël a déjà envoyé à Balthazar Castiglione le dessin de sa Galatée, et que celui-ci s'en déclare enchanté. La composition première remonte donc jusqu'avant la mort de Bramante, au mois de janvier ou de février 1514 au plus tard. Mais au moment où il écrit, la fresque est-elle exécutée ? Le carton même de la grandeur de l'original est-il achevé ? Évidemment non ; sur ce point, à notre avis, il ne saurait y avoir doute. La lettre de Raphaël est celle d'un homme tout entier au travail de la création, qui cherche encore et n'est pas satisfait. Il poursuit l'idéale beauté : faute de conseils en qui il ait pleine confiance, faute aussi de modèles suffisants, il s'efforce de retrouver dans sa mémoire les formes pures dont la nature, ici ou là, a pu lui offrir le spectacle et dont l'image est demeurée en lui ; il voudrait que Castiglione fût là pour le guider, lui qui est si fin connaisseur en fait de beauté. Si donc la première esquisse de la Galatée doit être reportée au

non soddisfare al vostro. Ve gli mando. Vossignoria faccia eletto d'alcuno, se alcuno sara da lei estimato degno. Nostro Signore con l'onorarmi, mi ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto; e tanto più, quanto il modello ch'io ne ho fatto piace a Sua Santita, ed è lodato da molti belli ingegni ; ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifizi antichi, ne so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.

« Della Galatea mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive : ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta e le dico che per dipingere una bella mi bisognera veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in se alcuna excellenza di arte, io non so, ben m'affatico d'averla. V. S. mi commandi.

RAFFAELLO SANZIO.

« Di Roma. »

commencement de l'année 1514, c'est dans la seconde moitié de cette année seulement que la fresque a pu être exécutée; et si l'on songe de combien de travaux Raphaël est alors accablé, — travaux auxquels ajoutent sans cesse les caprices et les fantaisies d'un pape qu'il faut d'abord contenter — peut-être a-t-il alors attendu assez longtemps le loisir dont il avait besoin pour mener son œuvre à bien. Fallût-il reporter jusqu'à l'année 1515 l'achèvement du carton et la peinture de la Galatée, il n'y aurait là rien de très étonnant. Ce qui est certain, c'est que l'ouvrage, une fois commencé, a été mené avec une singulière rapidité. On sait quels sont les procédés de la fresque, et comment ce genre de peinture ne peut être exécuté que sur un enduit frais, déposé le matin même. M. Müntz, s'aidant d'une échelle, a pu distinguer les lignes du travail successif, et faire la part de l'œuvre de chaque journée; il a ainsi établi que la Galatée, telle que nous la voyons, a été toute entière peinte en dix-sept jours. C'était un fier abatteur de besogne, un artiste doublé d'un intrépide ouvrier que l'homme capable d'un tel effort!

II

Et maintenant que nous avons fixé la date de l'ouvrage, qu'était-ce que ce sujet de Galatée que Raphaël se chargeait d'illustrer et auquel il allait rendre l'éternelle jeunesse? Un vieux sujet, et non parmi les plus illustres de la mythologie grecque.

Le jour où la race aryenne, dans ce mouvement lointain de migration qui l'entraînait vers l'Occident, et du centre de l'Asie la poussait vers l'Europe, au moment où elle atteignait l'extrémité de l'Asie Mineure, elle avait eu soudain comme une révélation nouvelle.

Son génie naturel lui avait, dès son premier éveil, fait voir dans les phénomènes physiques, dans les forces de la nature, tantôt bienfaisants, tantôt redoutables, supérieures en puissance à l'énergie humaine, l'intervention d'êtres supérieurs, les uns bons, les autres méchants, en lutte incessante les uns avec les autres. Au-dessus de l'humanité, pour expliquer le spectacle du monde, elle avait créé les dieux.

Entre tous les phénomènes, un, dès l'origine, l'avait particulièrement frappée, celui qui remplit de terreur les animaux eux-mêmes : l'orage avec ses noirs nuages qui voilent le soleil, avec les sillons éblouissants de la foudre, avec les roulements effroyables du tonnerre, avec les trombes d'eau versées sur le sol. L'orage devint vite le formidable duel entre la puissance de la lumière et celle de la nuit, entre le génie du bien et celui

du mal, duel où la victoire, en dernier résultat, demeurait toujours au génie du bien, à la puissance de la lumière. Toute la mythologie primitive est là. Le dieu de la lumière pourra changer de nom et s'appeler Zeus ou Jupiter au lieu de s'appeler Indra; il demeurera le Dieu souverain, celui qui manie la foudre.

L'orage est le grand spectacle des continents. Lorsque la race aryenne arriva aux limites de l'Asie, elle en vit un autre tout nouveau, non moins saisissant : elle vit la mer; la mer qui l'arrêtait comme un obstacle en apparence infranchissable, qui pourtant l'invitait à le franchir, lui montrant, par delà les flots profonds, des îles riches, heureuses, verdoyantes, qui faisaient comme une ceinture à la riante Ionie. La jeune imagination aryenne, toute vive et fraîche, entra aussitôt en travail. Elle anima la mer comme elle avait animé le ciel et la terre. Elle enfanta le peuple innombrable des dieux de la mer, s'enchantant elle-même de ses poétiques visions.

On n'a pas assez marqué, peut-être, la part de cette vue de la mer dans le caractère de la mythologie grecque. L'Orient avait connu surtout des dieux difformes et monstrueux; les dieux de la Grèce sont des dieux sereins, rayonnants de l'immortelle beauté. C'est la mer d'Ionie surtout qui les a faits tels.

L'orage n'est que menaçant et terrible : la mer est belle d'une inexprimable harmonie. Non point la mer telle que le Nord la connaît, telle que l'Océan la montre, avec ses eaux d'un vert pâle, ses vagues ou plaintives ou rugissantes qui viennent, toujours courroucées, battre le pied des falaises, la mer pleine de dangers et de menaces, ennemie des hommes, sans cesse en proie aux tempêtes : celle-là est la mer terrible qui n'inspire guère que de sombres légendes aux marins, ses rudes laboureurs. Tout autre est la mer bleue de l'Archipel. Ce n'est pas qu'elle aussi n'ait parfois d'effroyables colères et n'engloutisse dans ses vagues les imprudents qui se sont fiés à elle : et les dieux de la mer gardent toujours en eux quelque chose de mobile, d'inquiétant et de perfide. Mais les colères sont rares sur la mer d'Ionie. Ce qu'elle est à l'ordinaire, c'est la mer calme qu'un souffle ride à peine. Elle vient avec un bruit de baisers caresser amoureusement le sable du rivage : elle est la mer joyeuse sur laquelle vont et viennent les mouettes poussant leurs cris aigus, où se jouent les dauphins. Elle est la mer amie de l'humanité, qui porte sans effort, où elle veut aller, la barque légère poussée par la brise; elle est surtout la mer belle à voir, merveilleux saphir liquide, limpide et transparent, où se reflète le ciel, où se mirent les rivages, l'incomparable enchanteresse qui attire et retient les yeux, en livrant l'esprit aux rêves sou-

riants, qu'elle berce de son léger mouvement et de son doux murmure. Elle révèle aux hommes la beauté en leur montrant l'harmonie. Ce furent des dieux beaux et de belles déesses que les êtres dont le génie grec peupla la mer d'Ionie, qu'il imagina se promenant sur les flots lumineux dont une écume, semblable à une dentelle, blanchit la cime, escortés des tritons et traînés sur leur char par les dauphins joyeux.

Ainsi l'on voit surgir des flots blonds la blonde Aphrodite, tordant ses cheveux et venant prendre possession de la terre; ainsi apparurent, à côté du vieux Nérée, Poseidon, le maître de la mer, devenu bientôt le frère même de Zeus, et Amphitrite, sa compagne, et Palémon et Protée, et autour d'eux l'innombrable cortège des belles Néréides.

Au temps d'Homère, Galatée n'est encore qu'une des innombrables Néréides, filles de Nérée et de Doris, l'une des plus belles seulement, Galatée blanche comme le lait, ainsi que l'indique son nom, la très illustre, ou, comme nous dirions dans la langue moderne, la triomphante Galatée, ἀγακλειτὴ Γαλάτεια.

Il faut maintenant descendre plusieurs siècles avant que la poésie nous en apprenne davantage sur Galatée, arriver jusqu'aux poètes siciliens, jusqu'aux *Idylles* de Théocrite. Elle est sortie maintenant de la foule des Néréides ; elle a quitté l'archipel ionien pour la mer de Sicile ; elle a son histoire à elle, ou, si l'on aime mieux, sa légende. Elle est aimée du cyclope Polyphème.

Deux fois Théocrite nous entretient de ces amours, dans la sixième *Idylle* et dans la onzième.

Dans la onzième, le Cyclope aime, et il est rebuté ; il porte dans son cœur, dans son foie, dit le poète sicilien, la profonde blessure que lui a faite Vénus ; assis sur son rocher au bord de la mer, s'accompagnant de la syrinx, il chante son amour, essayant de fléchir par ses prières l'orgueilleuse beauté, ou du moins de se consoler lui-même par ses chants. Galatée est plus blanche que le lait pressé, plus douce qu'un agneau, plus âpre aussi pour lui que le verjus. Elle lui a pris son âme depuis le jour où elle est venue sur la montagne, en compagnie de sa mère à lui, cueillir l'hyacinthe en fleur : c'était lui qui leur servait de guide. Pourquoi le repousse-t-elle ? Parce que son visage n'a qu'un œil, parce qu'un large sourcil traverse son front d'une tempe à l'autre, parce qu'il est velu. Mais il a des brebis sans nombre, des claies toujours chargées de fromages, un antre où il fait doux l'hiver et frais l'été. Il a pour Galatée pris dans le bois onze chevrettes pleines et dans la montagne quatre oursons. Ces preuves de son amour ne la fléchiront-elles point ? Et tantôt il se lamente, tantôt il supplie, tantôt il s'emporte. Il voudrait

savoir nager pour aller chercher Galatée parmi les ondes. Il s'en veut de ne pouvoir se détacher d'elle. Il essaye d'exciter sa jalousie. Galatée n'est point seule au monde; il est d'autres Galatées et peut-être plus belles encore. Toutes les filles ne le dédaignent pas, beaucoup même le provoquent. — Toute l'idylle en sa mélancolie est pleine de passion sincère et profonde, d'un sentiment intime et pénétrant, d'un charme exquis.

Les mythographes ont cherché et trouvé bien des raisons savantes pour expliquer cette légende du Cyclope épris de la belle Néréide. Peut-être n'était-il pas besoin de regarder ailleurs que dans le cœur humain. L'adoration de Polyphème pour Galatée, c'est l'éternelle et douloureuse histoire de l'amour qui n'est pas payé de retour. La laideur n'empêche ni le cœur de battre ni l'œil d'être conquis par l'apparition de la beauté. Polyphème aime Galatée comme plus tard le difforme Quasimodo aimera la Esméralda : mais la beauté fuit la laideur; ce n'est point Quasimodo qu'aimera Esméralda, mais bien le bellâtre Phœbus : si Galatée aime, elle aussi, ce n'est point Polyphème qu'elle aime : le monstre lui fait horreur.

Le sujet de la sixième idylle est un peu différent de celui de la onzième. Rien ne nous dit ici que Galatée ait été touchée par l'amour du cyclope; mais elle est coquette, doublement coquette, comme une femme, comme une fille de la mer qu'elle est. Elle ne répond pas à l'amour de Polyphème, mais elle ne voudrait point qu'il l'oubliât. Nul hommage n'est indifférent à la coquetterie. Quelqu'un interroge Polyphème. N'a-t-il point vu, tandis qu'il jouait de la syrinx, Galatée lancer une pomme à son troupeau ? Ne l'a-t-il donc pas vue ensuite lancer une seconde pomme à son chien qui a couru en aboyant vers la mer, tandis qu'elle glissait, légère et provocante, au bord des flots ? Et Polyphème répond : « Oui, certes; il a aperçu tous les manèges de la coquette, mais il a feint de ne les pas voir. Il l'adore toujours et donnerait pour elle et sa vie et son œil unique, sa joie suprême; mais il a appris à la connaître : qu'il la recherche, elle le fuira; qu'il la dédaigne, c'est elle qui le recherchera. Il s'est regardé naguère dans les flots quand la mer était calme; il ne s'est pas trouvé laid; il forcera bien Galatée, par son indifférence affectée, à venir un jour jusqu'à lui ! » Ce n'est plus ici, on le voit, la plainte douloureuse de l'amour non partagé. C'est l'éternelle et souriante comédie de l'homme et de la femme, vieille comme le monde et toujours jeune comme lui.

Rien de plus dans Théocrite. Mais bientôt la légende sicilienne des amours de Polyphème et de Galatée se complète; elle va se terminer par un dénouement sanglant. Galatée ne faisait que se moquer du Cyclope, même

lorsqu'elle le provoquait ; son amoureux, c'était le bel Acis. Polyphème les a surpris, et son amour repoussé se change en fureur ; la bête fauve, un moment apprivoisée, se réveille en lui. Il a saisi un rocher dans ses mains terribles, il l'a lancé sur les deux amants. Contre l'immortelle Galatée il ne peut rien ; mais Acis n'a pu fuir à temps ; écrasé sous le rocher, son sang rougit la mer. Tout ce que peut obtenir pour lui sa divine amante, c'est qu'il soit changé en un fleuve qui gardera son nom. Telle est la légende finale que du temps d'Auguste recueillera Ovide dans ces *Métamorphoses* ou tant de légendes ont été célébrées par le plus habile des versificateurs et le plus surfait des poètes. Lucien, au temps des Antonins, allait bientôt à son tour faire des amours de Galatée un de ces dialogues où se joue son bel esprit[1].

La légende de Galatée fut l'un des sujets favoris de l'art campanien durant la période gréco-romaine. On l'a retrouvée en de nombreux exemplaires sur les murailles des maisons de Pompéi, d'Herculanum et de Stabies ; on l'a retrouvée, plus récemment encore, dans cette coquette maison du Palatin baptisée du nom de la maison de Livie. Le sujet allait admirablement au goût d'un temps élégant et raffiné, qui avait perdu le sentiment profond de la poésie antique et des mythes religieux. La mer et le ciel au milieu d'un paysage de rochers, la belle Galatée se jouant parmi les flots, et en face de sa beauté le contraste du cyclope difforme et velu ; les coquetteries de la Néréide et les fureurs du monstre : quel thème plus piquant pour la peinture de genre ? quelle représentation plus agréable à voir pour d'élégants épicuriens qui faisaient du plaisir et de l'admiration des formes élégantes le fond même d'une vie que de fiers efforts ne pouvaient plus occuper ? Galatée, Acis, Polyphème inspirèrent nombre de peintres renommés, et sans doute parmi les plus illustres d'alors.

Est-ce une galerie de tableaux réelle ou une galerie imaginaire qu'a décrite le rhéteur Philostrate à la fin du second siècle de l'ère chrétienne, sous le nom de galerie d'un amateur de Néapolis ? On pourra là-dessus discuter longtemps encore. S'il s'agit d'une galerie imaginaire, les descriptions sont tout au moins d'une précision singulière. Dans cette galerie figure une Galatée, et le passage est trop capital pour que nous manquions à le reproduire ici :

« Ces moissonneurs et ces vendangeurs que tu vois, mon enfant, n'ont fait ni semailles ni plantations ; le sol de lui-même produit pour eux la vigne et les moissons. Ce sont en effet des cyclopes, pour lesquels comme le veulent les poètes, je ne sais pour quel motif, la terre est fer-

1. Dialogues des Dieux marins : premier dialogue.

tile sans culture. La terre a donc fait d'eux des pasteurs en nourrissant leurs troupeaux, dont le lait leur sert de boisson et d'aliment. Ils n'ont ni place publique, ni un lieu pour délibérer, ni demeures privées ; ils habitent les cavités des montagnes. Négligeant tous les autres, considère en cet endroit le plus sauvage d'entre eux, Polyphème, fils de Poseidon ; son unique sourcil dessine un arc sur son œil unique ; son nez aplati descend sur sa lèvre. Voilà le monstre qui dévore les hommes comme un lion féroce ; mais en ce moment il ne songe point à un tel repas, ne voulant paraître ni vorace ni odieux ; car il aime Galatée, qui prend ses ébats dans cette mer et la contemple du haut de la montagne. La syrinx est encore sous son bras ; immobile, il chante à la manière des pasteurs que Galatée est blanche et fière, et plus douce que le raisin, et que pour Galatée il élève des faons et de petits ours. Il chante ainsi sous une yeuse et, pendant ce temps, ne sait ni où paissent ses brebis, ni combien elles sont, ni où est la terre. Le peintre lui a conservé l'aspect sauvage et terrible ; il secoue une chevelure épaisse et droite comme un pin ; ses mâchoires voraces découvrent des dents aiguës ; sa poitrine, son ventre, ses bras jusqu'aux ongles, tout est velu. Il veut prendre une tendre expression conforme à son amour, mais son regard a quelque chose de sauvage et de sournois comme celui des bêtes féroces, quand elles cèdent à la nécessité. Galatée, de son côté, se joue noblement sur les flots, menant son attelage de quatre dauphins unis par les mêmes sentiments comme par le même joug et que dirigent, à l'aide d'un frein, les filles de Triton, servantes de Galatée, pour prévenir toute incartade de leur part, toute rébellion contre les rênes. Au-dessus de sa tête, elle déploie au souffle du zéphir une étoffe légère couleur de pourpre, qui lui donne de l'ombre, sert de voile au char, éclaire son front et sa tête d'un reflet charmant, moins charmant cependant que l'incarnat de ses joues. Ses cheveux ne flottent pas au gré du vent ; chargés d'eau, ils défient les efforts du zéphir. Le coude droit est en saillie et l'avant-bras, d'une éclatante blancheur, s'incline au point que les doigts reposent sur l'épaule délicate de Galatée. Les bras ont de molles rondeurs, les seins ont de la fermeté, le genou même a sa grâce. Le pied, d'une délicatesse conforme à la beauté de l'ensemble, pose sur la mer et l'effleure comme pour servir de gouvernail au char. Les yeux sont une merveille ; leurs regards, comme perdus dans l'espace, semblent atteindre les dernières limites de la mer[1]. »

1. *Description d'une galerie de tableaux par Philostrate*, liv. II, chap. XVIII : Le Cyclope. Traduction de M. Bougaud.

III

Tel est le sujet que l'antiquité fournissait à Raphaël.

Théocrite avait été imprimé pour la première fois à Milan en 1480. Ovide avait paru pour la première fois à Bologne et à Rome en 1471 ; en 1502, à Venise, les Alde l'avaient réimprimé. Les manuscrits de Lucien, apportés en 1415 par le Sicilien Aurispa, avaient été imprimés en 1496. Quant à Philostrate, ce fut en 1517 qu'il parut ; à cette date, la fresque de Galatée était terminée ; mais assurément alors il était connu déjà de lettrés comme Politien, Bembo, Sadolet : le rapprochement de l'œuvre de Raphaël avec la description de Philostrate ne peut guère laisser de doute à cet égard. Pour de bonnes raisons, Raphaël ne vit aucune des peintures antiques qui avaient célébré Galatée ; mais ses amis, les érudits latinisants et hellénistes, lui traduisaient Théocrite, et Lucien et Philostrate, aussi bien qu'Ovide : ce furent eux, on peut en être certain, qui lui inspirèrent la pensée d'illustrer un tel sujet sur les murailles de la Farnésine.

Mais voici ce qui est bien de Raphaël et ce qui fait son éternelle gloire : c'est la façon dont il va traiter ce sujet. Où les poètes et les peintres anciens, venus en un temps où l'intelligence des mythes glorieux de la vieille Hellade avait presque entièrement disparu, n'avaient trouvé que des thèmes gracieux ou délicats, des prétextes à déclamation poétique, des occasions de montrer leur bel esprit, Raphaël va rencontrer la plus haute inspiration. C'est surtout aujourd'hui que les fouilles ont fait surgir du sol les Galatées des peintres campaniens que l'on voit de combien Raphaël leur est supérieur. Ce fils de l'Italie et de la Renaissance a possédé le sentiment de la mythologie antique en un degré où les peintres de l'époque gréco-romaine ne le possédaient plus. C'est lui et non pas eux qui est le vrai fils, l'héritier légitime de la Grèce. Son âme méditative, sincère, éprise uniquement de la beauté, est entrée en communication intime, en communion profonde avec le génie de l'antiquité.

Il se met en face de ce sujet de Galatée, et aussitôt pour lui le sujet s'agrandit, s'ennoblit, s'élève. De ce qui n'a été jusqu'à lui qu'un motif ingénieux pour des décorations, pour des peintures de genre, il tirera l'œuvre la plus sereine, la plus digne du grand art. La grâce un peu maniérée de Théocrite, la déclamation d'Ovide, le bel esprit de Lucien, il semble qu'il n'en ait même pas été effleuré. Avec lui, Galatée remonte aux plus beaux temps de la Grèce ; on dirait que c'est non pas Théocrite ou Ovide qu'il illustre ou Philostrate qui l'inspire, mais le grand Homère



Raphael Sanzio pinx. T. de Mare sc.

VENUS IMPLORANT JUPITER

(Fresque du Palais de la Farnesine à Rome)

Gazette des Beaux-Arts

lui-même. Que l'on compare la *Galatée* de la Farnésine aux fresques exécutées plus tard sur le même sujet dans le palais Farnèse par ce merveilleux décorateur appelé Annibal Carrache, c'est alors que l'on verra combien était haute l'inspiration de Raphaël, combien noble et profonde son émotion d'artiste.

Par une belle après-midi de printemps, sur la mer calme et bleue, sous le soleil radieux, sous le ciel serein, Galatée se promène sur les flots, son empire. Une large coquille lui sert de char, de gais dauphins la traînent. Elle, debout, tenant d'une main distraite les rênes qui guident son docile attelage, appuyée sur un pied, jeune, droite et fière, les regards levés vers le ciel, glisse sur les flots légers qui se courbent. Il est là quelque part sans doute assis sur un rocher, le Cyclope qui l'aime, absorbé dans l'adoration que lui cause cette vision. Elle n'y prend même pas garde. Elle est la beauté souveraine qui passe, se sentant belle souverainement ; elle est la splendeur radieuse et triomphante, l'apparition de l'idéal qui se laisse voir et admirer un moment des yeux mortels. Une draperie de pourpre l'enveloppe à demi, et tantôt voile, tantôt découvre ses formes éblouissantes de jeunesse robuste et de pureté sculpturale. Le léger zéphir ici presse contre elle, là, fait flotter dans l'air les plis de son manteau : il se joue dans les flots de la blonde chevelure dénouée qui pend derrière sa nuque.

Est-elle simplement Galatée la Néréide ? N'est-elle pas plutôt Amphitrite elle-même, la reine des Néréides ? N'est-elle pas plutôt encore Aphrodite, fille de la mer, descendue de l'Olympe pour se promener une heure sur les flots dont elle est sortie ? Elle est bien une reine qui parcourt son empire, elle est bien l'immortelle déesse habitante de l'Olympe. Autour d'elle elle sème, elle enfante partout la jeunesse dont elle rayonne, la joie, l'amour, la vie. A ses pieds un adorable amour couché sur le dos, ramassé dans une draperie rose comme en un berceau, a saisi l'extrémité de l'une des rênes dont les dauphins sont attachés ; il se fait lui aussi traîner en souriant. Alentour, des Tritons et des Néréides jouent parmi les vagues et se tiennent embrassés. Dans le ciel, où montent de légères vapeurs blanchâtres, d'autres amours non moins adorables glissent, soutenus par leurs ailes : joyeux, ils tendent leurs arcs et lancent leurs flèches.

Des critiques animés des meilleures intentions ont voulu voir dans cette peinture une sorte d'hymne en l'honneur du spiritualisme chrétien. Ils ont opposé Galatée aux Néréides qui l'environnent et qu'entraîne la volupté : ils ont trouvé dans les yeux de Galatée la douleur. Le triomphe de l'âme sur les sens, de l'esprit sur la matière, l'âme purifiée par la souffrance aspirant à remonter au ciel sa vraie patrie, voilà pour eux le sens mys-

tique du *Triomphe de Galatée.* Ah ! qu'une si ingénieuse et pieuse explication eût surpris Raphaël ! Il ne pensait guère assurément ni à la philosophie spiritualiste ni aux mystères chrétiens lorsqu'il composait son œuvre : et où donc est-elle, de grâce, dans la sereine et superbe figure de Galatée cette mélancolie, cette douleur dont on nous parle ? Ce jour-là, Raphaël fut païen, uniquement païen, païen comme l'avaient été un Phidias ou un Praxitèle, — et c'est bien assez pour sa gloire. Galatée, c'est l'hymne merveilleux chanté par un grand artiste en l'honneur de la beauté superbe et radieuse, de la beauté triomphante, la Vénus victorieuse, la Vénus Uranie d'où vient sur la terre tout ce qui est force, tout ce qui est joie, tout ce qui est amour. Elle se montre, et l'air est doux, la brise légère, le ciel pur, la mer sereine ; tout ici-bas la célèbre et lui sourit : elle se montre, et il lui suffit d'apparaître en sa glorieuse sérénité pour répandre autour d'elle, comme à pleines mains, le bonheur, la fécondité, la vie. N'est-ce pas là la conception antique elle-même dans son naturalisme si puissant et si chaste à la fois? Et, si l'on voulait un commentaire à la peinture de Raphaël, où le trouver, sinon dans les vers d'un des plus grands poètes de l'antiquité, dans le chant triomphal en l'honneur de Vénus par lequel s'ouvre le poème de Lucrèce ?

Æneadum genitrix, hominum divumque voluptas,
Alma Venus, cœli subter labentia signa
Quæ mare navigerum, quæ terras frugiferentes,
Concelebras ; per te quoniam genus omne animantum
Concipitur, visitque exortum lumina solis :
Te, dea, te fugiunt venti, te nubila cœli
Adventumque tuum : tibi suaves dædala tellus
Summittit flores ; tibi rident æquora ponti,
Placatumque nitet diffuso lumine cœlum.

On peut se rappeler ces vers admirables devant la fresque de Raphaël sans que ce souvenir lui fasse du tort. Quel éloge plus grand faire de l'artiste de la Renaissance ? Celui-là même qui, dans la *Dispute du saint Sacrement,* dans ses *Vierges,* avait été pénétré si profondément du sentiment chrétien, qui allait exprimer si bien, dans ses cartons des Loges ou des tapisseries du Vatican, la poésie sévère de la Bible ou des Actes des Apôtres, prend une légende de la décadence païenne et il la relève aussitôt : il lui rend aussitôt la poésie, la grandeur, la majesté de la conception antique. Lucrèce ou Virgile eût admiré la *Galatée* comme nous l'admirons. Quel Grec contemporain de Périclès ne l'eût jugée digne de décorer un temple ? Ce n'est pas à l'auteur qu'Apelle eût dit : « Ne pouvant la faire belle, tu la fais riche. »

IV

Il faut être absolument sincère, même en présence des œuvres que l'on admire le plus, en présence de celles-là surtout. Il y a plus d'une réserve à faire sur la *Galatée*. Si la composition en est incomparable et donne, chose si rare même dans les plus belles productions de l'art, l'impression de la perfection, il n'en est malheureusement pas de même de l'exécution. Plus de trois siècles et demi ont passé sur la *Galatée*; la fresque que nous voyons n'est plus celle qu'ont vue les contemporains. Par endroits, l'enduit s'est fendu ; ailleurs il s'est écaillé. Le côté gauche du tableau a particulièrement souffert; l'humidité a fait son œuvre; la draperie de pourpre a, par endroits, pris d'affreuses teintes violacées. Le visage, les épaules, la poitrine de Galatée ont subi les injures du temps : quelque maladroit a dû repeindre le genou, dont la rotule est si dure et si déplaisante à voir. Telle est la condition de la peinture; elle n'a point la durée pour elle. Que restera-t-il, dans mille ans seulement, de toutes les merveilles de la Renaissance ?

Mais, à côté de la part du temps, il en est une autre qu'il faut faire. Si toute la partie supérieure de la *Galatée* est d'une harmonie, d'une puissance et d'un charme qui ne redoutent aucun parallèle, que dire de la partie inférieure, si l'on excepte l'adorable enfant qui joue au pied de Galatée, mollement bercé sur sa draperie couleur de rose ? Que dire des deux Néréides et des Tritons qui les portent ? Quoi de plus disgracieux que la draperie jaune, la bandelette jaunâtre jetée dans les cheveux de la Néréide de gauche ? Quoi de plus affreux que les nageoires et la croupe verdâtre, d'un vert criard et faux, des Tritons ? Il n'y a ni souplesse, ni grâce, ni vie dans les corps de femmes; un abominable ton de cuivre a envahi leur torse et jusqu'à leur visage ; il leur ôte toute délicatesse et toute grâce. Les Tritons sont plus affreux encore. Le pain d'épice et le chocolat possèdent seuls cette hideuse teinte marron dont le peintre les a revêtus.

Dire que ces tons ont changé à ce point depuis trois siècles, c'est se payer d'une raison trop commode et trop hypothétique; rejeter la faute sur les disciples par lesquels Raphaël a pu se faire aider, ici comme en tant d'autres de ses ouvrages, sur le Rosso ou sur Jules Romain, c'est faire au maître la part vraiment trop belle : il serait trop injuste de faire sans cesse et partout deux parts : l'éloge qui reviendrait toujours de droit à Raphaël, la critique qui de droit serait toujours réservée à ses collaborateurs. Non, c'est bien à Raphaël lui-même que doit s'adresser notre critique : qu'il

ait fait lui-même ou non ce qui nous déplaît, il ne l'eût point accepté dans une œuvre à laquelle il attachait l'importance de celle-ci, une œuvre étudiée et exécutée avec amour, s'il n'en eût été satisfait. Ces verts, ces jaunes, ces chocolats, il les a sans doute bien réellement voulus.

Toute sa vie les verts et les jaunes lui ont joué de méchants tours. On retrouve ces verts criards et blessants dans la *Messe de Bolsène*, dans l'*Héliodore*, dans les cartons des tapisseries; on retrouve ces jaunes violents dans les mêmes peintures, dans les mêmes cartons, dans les Sibylles de l'église della Pace. Autant Raphaël a compris les harmonies du blanc, du rouge, du noir, autant lui ont échappé presque toujours les harmonies du vert et du jaune, — j'ajouterai du bleu ou du violet. Il y avait là certainement quelque chose qui manquait à son œil. Ce quelque chose a manqué à plus d'un Italien. A combien d'Italiens, de Romains surtout, ne manque-t-il pas encore aujourd'hui ? Qui s'est promené une après-midi sur le Pincio, à l'heure de la musique, sans être frappé du goût déplorable des femmes de Rome pour le jaune, plus encore pour le vert qui leur va si mal !

V

Cette première fresque de la Galatée en appelait d'autres. C'est comme le premier chapitre d'un livre dont la suite n'a pas été écrite. A côté du panneau où se montre à nos yeux Galatée triomphante, d'autres panneaux vides semblent attendre des peintures qui ne sont pas venues. Il s'est trouvé un audacieux, parmi les contemporains mêmes, pour essayer de remplir l'un de ces panneaux. L'intention de Raphaël, au moment où il abordait le principal sujet, était-elle de continuer la série et d'illustrer dans la salle de la Farnésine toute la légende de Galatée? On n'en saurait guère douter, quand on connaît les habitudes de la peinture italienne, alors même que nous n'aurions pas sur ce point l'intéressant témoignage de Politien.

Cependant ce projet ne fut pas mis à exécution. Il ne s'est pas conservé, parmi les innombrables dessins de Raphaël, seulement une esquisse qui nous apprenne comment il comptait traiter les autres parties de son sujet. Il était déjà occupé de bien des travaux, on l'a vu, au moment où il peignait la *Galatée*, et chaque jour allait mettre encore, durant les courtes années qui lui restaient à vivre, un fardeau nouveau sur ses épaules. Peut-être déjà l'histoire de Psyché l'avait-elle attiré, et ce nouvel enthousiasme le possédait-il tout entier. S'il en est ainsi nous n'avons rien à regretter.

Ce qui est plus vraisemblable, c'est qu'il se détacha de lui-même et sans effort. Dans la Psyché telle qu'il la comprit, il allait trouver l'Olympe tout entier, avec ses dieux et ses déesses, tous harmonieux et superbes, exprimant les types différents de la beauté et de la force humaine, mais tous les fils et les filles du ciel. La légende de Galatée, même agrandie et élargie, ne se prêtait point à un semblable développement. Trois acteurs seulement y ont place : Galatée, Acis et le Cyclope. On voit bien quelle admirable peinture eût pu faire Raphaël d'Acis et de Galatée. Mais quoi ! il fallait bien l'aborder, cette triste physionomie de Polyphème, avec son œil unique, son corps velu, son effroyable sauvagerie ! Il n'est pas téméraire de penser que ce fut devant cette tâche surtout que Raphaël recula. Tout en lui répugnait à la simple laideur, à la difformité plus encore. Son imagination ne se plaisait que parmi les visions élégantes et harmonieuses. Il tourna et retourna sans doute en lui-même cette apparition du monstre horrible ; il n'arriva point à surmonter l'horreur qu'elle lui inspirait.

Il avait été droit d'abord à cette vision de Galatée triomphante qui l'avait fasciné ; il l'avait vue surgir devant ses yeux enchantés en lisant la description de Philostrate ; il l'avait vue apparaître plus nettement encore dans les vers de Théocrite : « La blanche Galatée court légère sur le flot limpide qui vient avec un doux murmure expirer sur le rivage ». Il avait réalisé cette vision ; que lui fallait-il de plus ? N'avait-il pas tiré de cette légende tout ce qu'elle pouvait fournir dont se pût inspirer son génie ? Le reste lui importait peu ; et que nous importe le reste, à nous aussi ? Laissons à leur sort le pauvre Acis et Polyphème. Galatée, c'est le cantique glorieux de la jeunesse, de la joie, de l'amour ; c'est plus encore, c'est le triomphe de la beauté toute-puissante et souveraine, la plus radieuse apparition que puisse contempler un œil humain, la plus noble adoration qui puisse séduire et entraîner les cœurs. Qu'eût pu offrir d'égal la suite de la légende ? Ne reprochons pas à Raphaël d'en être resté là. Tout ce qu'il avait à dire, il l'avait dit.

CHARLES BIGOT.

(La suite prochainement.)

N. D. L. R. — Nous croyons devoir rappeler aux lecteurs de la *Gazette* que M. F.-A. Gruyer a consacré au *Triomphe de Galatée* une étude qui a paru dans le tome XIV, 1re période, p. 35 à 49. Il peut être curieux de rapprocher ce travail de celui de M. Ch. Bigot.





LES CURIOSITÉS DU DESSIN ANTIQUE

DANS LES VASES PEINTS

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

Tout le monde a dans les yeux ces vases rouges à figures noires, qu'on appelait des vases étrusques il y a quarante ans, et qui sont des vases grecs. On dirait, je le répète, des ombres chinoises. Le fond de terre rappelle le transparent lumineux, et les figures ressemblent aux silhouettes qu'on fait passer derrière ce transparent. On a dans le souvenir ces sujets et ces personnages étranges, à allures sauvages et si agitées, faisant de terribles enjambées et brandissant des glaives, ces guerriers à la figure cachée sous des casques à grands cimiers et masqués par d'immenses boucliers ornés d'emblèmes, ces conducteurs de chars tenant de longues rènes avec des chevaux qui ont tant de jambes, ces luttes de héros contre les lions, les minotaures, les fleuves à tête humaine et à corps de serpent, ces petits cavaliers courant sur de grandes montures, les Gorgones qui tirent la langue en poursuivant Persée, Eurysthée réfugié dans son tonneau à la vue d'Hercule qui lui apporte le sanglier d'Erymanthe, Bacchus dans sa grande robe au milieu des vignes et entouré de satyres souvent inconvenants; toute une fantasmagorie de gestes, d'armures, de monstres, de costumes, de bêtes, relevée par quelques colonnes, quelques brindilles d'arbres çà et là servant de fond de paysage.

1. Voir la *Gazette*, t. XXVII, p. 193.

Les suppositions peuvent être ingénieuses ou amusantes et s'approcher de la vérité, mais il faudrait être peu prudent pour y attacher beaucoup plus que cette intention ingénieuse ou amusante. Ombres chinoises, potiers observateurs frappés, la nuit, par le spectacle de leurs ombres qui voltigent sur la muraille, tout cela a l'air d'aller tout seul, mais la combinaison est un peu contrariée par quelques autres faits.

Les peintures égyptiennes, les peintures des vases asiatiques ont précédé les noirs décors des vases grecs, et ceux-ci avaient commencé par imiter ceux-là. Ensuite ils se sont affranchis de l'imitation, et c'est alors que la peinture noire devient un caractère spécialement grec. Elle ne porte cependant pas seule la charge de la décoration. A côté des figures noires, on voit des figures blanches, des figures d'un rouge brun, et souvent la barbe, les cheveux, les vêtements des personnages sont violets, toutes choses que n'eût pu suggérer la contemplation pure et simple d'une ombre projetée sur un mur.

Beaucoup d'énigmes troublent de la sorte l'étude des vases peints, dont les principes et les règles de décoration restent inconnus.

Les potiers faisaient de couleur blanche la *chair féminine*, mais ils ont fait aussi des hommes blancs. Hercule, Erysthée, Oreste, divers guerriers sont peints en blanc sur quelques vases. Des emblèmes et des casques aussi furent quelquefois peints en blanc. Là-dessus on n'a aucune réponse au pourquoi.

Le renversement du tout au tout qui changea le système du fond rouge à figures noires en système de fond noir à figures rouges est aussi une chose très singulière, qui dut avoir ses causes intellectuelles ou matérielles. Nous ignorons ces causes. Nous voyons le fond rouge perdre peu à peu du terrain dans les vases, d'où le fond noir le chasse graduellement.

A partir d'un certain moment, le fond du vase devient noir, mais on y réserve un ou deux champs *rouges*, véritables *tableaux* encadrés où l'on dessine les figures noires. Bientôt des figures rouges sur fond noir font d'un côté du vase pendant au genre de décor inverse qui orne l'autre côté. Puis les figures rouges, entourées d'un cadre rouge aussi, restent seules maîtresses du vase. Ensuite, le cadre qui les emprisonnait en de petits tableaux clair-semés sur le fond noir, finit par disparaître, et les figures rouges circulent librement tout autour du vase noir.

La fabrication des vases à figures noires paraît avoir duré depuis le VII[e] siècle jusque vers la fin du IV[e] siècle avant J.-C. Celle des vases à figures rouges aurait commencé vers l'an 450 pour finir vers le I[er] siècle avant J.-C. Ces dates donnent à la première une durée de quatre cents ans et à la seconde une durée de trois cent cinquante ans environ.

Leur totale disparition n'est pas moins singulière que leur éclosion et leur transformation. Ce qui est plus étonnant encore, c'est la conservation de ces objets fragiles; on en a retrouvé près de soixante mille en état fort présentable. Les tombeaux nous les ont fidèlement gardés pour exercer notre sagacité, nous faire dire beaucoup d'extravagances et nous dépiter à des problèmes insolubles.

Si l'on s'arrête à la seule question du dessin, on remarque que le progrès est tâtonnant, sans marche arrêtée, sans acquisition décisive, dans les vases à figures noires. Il est très difficile de classer ces vases sur une échelle progressive. Les fabriques contemporaines n'ont pas la même habileté. Les potiers semblent perdre quelquefois le fil et la tradition des améliorations pour retomber plus bas que le niveau où elles avaient porté l'art général. A l'époque demi-savante qui précéda le grand épanouissement alexandrin, on se plut à imiter les naïvetés des vases antérieurs déjà devenus archaïques, et la fabrication des vases à figures noires surpassée par celle des vases à figures rouges semble être restée secondaire et commune dès que celle-ci prit son essor.

Selon Pline, le peintre Tumare, c'est-à-dire l'Adresse, l'Habileté, la Fécondité, distingua le premier les deux sexes dans ses dessins; plus tard, Cimon de Cléones montra les premières figures posées de trois quarts et indiqua par des traits les plis des draperies, les jointures et les muscles.

Le texte de Pline avec ses *obliquas imagines*, n'est, en tout cas, point clair. *Images obliques, images de côté*, ou penchées, ou détournées? L'un comprend là-dessous des figures de trois quarts, l'autre des figures de profil. Ce Cimon, dit encore l'encyclopédiste latin, variait ses visages et les faisait regarder en arrière, en haut ou en bas. Ces poses ne s'accorderaient, pour l'art primitif, qu'avec des têtes de profil. Mais ce serait avoir la vénération trop naïve que de prendre Pline ou tout autre auteur ancien pour guide en ces matières, où les monuments nous montrent les faits d'une manière plus claire, plus authentique et fort différente des idées et des traditions littéraires.

Pline a ramassé les traditions, les légendes de l'art grec; il les a peut-être arrangées; ces traditions indiquent toujours le besoin d'expliquer les choses, d'y mettre de l'ordre, et quand on ne sait pas qui a fait les œuvres, ni d'où elles viennent, de les attribuer à un être allégorique : le sculpteur *Ciseau*, le peintre *Bon dessin*, l'artiste l'*Art primitif*, et autres noms fort commodes pour se tirer d'affaire.

On commence à n'avoir plus guère confiance dans les textes anciens pour l'histoire de l'art, et on aime mieux la refaire tout entière à l'aide des monuments presque seuls, en les corroborant avec les faits, les dates,

les personnages qu'on peut admettre pour incontestables ou pour fort probables.

Nous reconnaîtrons donc avec Pline que le bon peintre Habileté dut, en effet, à une époque quelconque, réussir à distinguer l'apparence des deux sexes, mais à moins que Cimon de Cléones ne soit un autre nom emblématique, qui pourrait bien signifier aussi l'Abondance, la Production, la Fabrication (du verbe *khéô*), nous n'admettrons pas qu'il ait le premier dessiné de *trois quarts ou de face,* d'autant plus qu'on ignore la date de son existence et que les Égyptiens, les Assyriens, les Phéniciens faisaient, avant les Grecs, des personnages de face ou de trois quarts.

Il s'agit ici d'entendre par le mot figures, non pas les têtes, mais seulement les corps.

M. de Witte, le grand guide à suivre en France pour les vases peints, place Cimon de Cléones à la 80e olympiade, 460-457, mais rien n'est moins certain, dit M. Littré dans sa traduction de Pline. Quant aux têtes de face, elles n'apparaissent, sur des monnaies par exemple, que vers 413-374, dans les satrapies perses d'Asie Mineure, et que vers 370 dans les pays grecs. Mais comme les monnaies sont des bas-reliefs ou de la ronde bosse, que les bas-reliefs montrent des têtes de face bien avant ces dates et que, d'autre part, les peintures de vases, tout en imitant les bas-reliefs plutôt que les monnaies, ont aussi leur initiative, leur développement propres, on n'en pourrait guère tirer de preuves ou d'arguments pour établir l'époque où des têtes de face se sont montrées sur les vases. Nous verrons que la question est ici assez mystérieuse et déroutante. C'est pourquoi je vais m'en occuper avant d'aborder même l'esquisse de la marche générale du dessin.

Dessiner la tête et les membres de face étant le grand *desideratum* de la science artistique de l'antiquité, a constitué par conséquent le progrès le plus important, l'acquis le plus décisif de l'observation, le véritable élément organique des transformations et des évolutions de l'art. Négligeant donc, pour les reprendre un peu plus tard, des faits moins considérables, il paraîtra tout naturel que j'aille d'abord au plus grand.

Le terrain, nouveau pour tout le monde, érudits ou ignorants, me contraindra d'être un peu aride et pédant.

Jusqu'à l'époque alexandrine, c'est-à-dire l'époque de science complète, et même s'y faisant encore ressentir de temps en temps, une loi mystérieuse gouverne le dessin de face et en ralentit probablement le progrès.

Les plus anciennes têtes de face qui apparaissent dans les vases à figures noires sont la tête de la Gorgone et des têtes d'animaux. On les

rencontre dès une époque de dessin très primitif. Il est vrai qu'il ne faut pas toujours croire à une antiquité relative très reculée pour des dessins d'aspect très primitif.

La fameuse coupe d'Arcésilas, qui est à la Bibliothèque nationale et où un art si incorrect imite, mais en l'altérant et le dégradant, l'art égyptien, date de l'époque du Parthénon. On s'est basé sur la forme archaïque des lettres, dans les inscriptions des vases, pour assigner des dates à ceux-ci; mais cette forme archaïque a persisté après l'adoption de celle qui est devenue classique.

La tête de la Gorgone de face se voit dans le célèbre vase corinthien du Louvre, à figures noires, blanches, brunes, représentant Achille sur le lit funèbre et qui paraît positivement fort ancien, c'est-à-dire du commencement du VIe siècle ou de la fin du VIIe siècle.

Ces têtes de Gorgone ressemblent parfois beaucoup à celle de la Gorgone des métopes de Sélinonte, et d'autres fois elles ont un caractère qui est particulier à la peinture des vases. Il semble toutefois hors de doute que si elles sont représentées de face, c'est parce qu'on les emprunte à la sculpture à ce moment. Les autres têtes de face que j'ai relevées sur les vases à figures noires, tant dans nos collections que dans les recueils gravés, ne sont pas nombreuses. En voici la liste :

Dans le recueil d'Inghirami : *Peintures des vases étrusques*, etc. :

— Hector, barbu, traîné derrière le char d'Achille (v. n° 5).

Dans l'*Élite des monuments céramographiques* de MM. de Witte et Lenormant :

— Deux silènes (v. n° 494) avec crinières et barbes blanches.

— Un cyclope assis (v. n° 51).

Dans les *Vases siciliens*, etc. de M. de Luynes :

— Une figure *casquée*, dans un char dont les chevaux ont le poitrail et les jambes de face (v. n° 8). Cette figure représenterait Iolas assistant à la lutte d'Hercule contre Géryon.

Au Louvre :

— Une figure casquée analogue à la précédente, dans son char et avec des chevaux analogues.

Les chevaux avec les jambes et le poitrail de face, mais avec la tête de profil, ne sont pas rares dans les vases à figures noires.

Les têtes de face se rencontrent un peu plus souvent dans les vases à figures rouges. Voici celles que j'ai notées :

Au Louvre :

— Un satyre barbu. Le vase représente des satyres faisant une libation auprès d'une idole archaïque de Bacchus.

— Cercyon barbu tué par Thésée, au revers de la célèbre coupe d'Euphronios (reproduite dans les *Monuments grecs*).

— Une déesse ailée, volant, tenant le coin de sa robe (vase reproduit dans l'*Élite des monuments*, etc.).

— Une déesse ailée, tenant un petit pot (vase).



COUPE D'ARCÉSILAS. — (Bibliothèque nationale.)

— Le géant Scyron barbu lié au rocher par Thésée jeune (intérieur de coupe).

— Le géant Scyron barbu tué par Thésée barbu (coupe signée Doris).

— Le Palladium en forme d'idole archaïque, Cassandre ayant le visage de trois quarts (dans une coupe d'époque savante).

— Argus barbu tué par Mercure (vase).

Un satyre barbu tué par Apollon, avec le visage plutôt de trois quarts que de face (vase).

— Le géant Titye tué par Apollon, même dessin de visage (vase).

— Un éphèbe versant à boire à Bacchus dans une coupe dont le tour représente une procession bachique ; les gens vont deux à deux enveloppés de manteaux ; l'un d'eux, barbu, a la tête de face, lui aussi.

— Un personnage imberbe buvant parmi d'autres qui sont couchés sur des lits de repos (coupe bachique).

— Un personnage barbu assis sur une *chaise* (coupe bachique).

— Un personnage barbu de face et un imberbe de trois quarts (autre coupe à scène de banquet).

— Un personnage barbu (autre coupe du même genre).

Dans les *Peintures de vases*, etc. d'Inghirami :

— Un satyre barbu (v. n° 253).

— Une nymphe (v. n° 254).

— Personnage buvant (v. n° 132), banquet bachique.

Dans l'*Élite des monuments céramographiques :*

— Le géant Alcyonée, barbu (pl. n° 3).

Dans les *Coupes et vases du Musée de Berlin* de Gerhard :

— Un Hercule luttant avec Apollon, que je croirais plutôt le géant Antée, barbu, soulevé par Hercule (vase n° 20).

— Memnon, la tête casquée, avec de la barbe ou des cheveux pendant sous le bas du casque — *reichlockigen*, richement bouclé, dit Gerhard — (coupe D).

Dans les *Peintures de vases grecs* d'Heydemann :

— Une femme couchée sur un lit, peut-être une des Parques, le Sommeil, ou la mort ? (Pl. IX, 5 a.)

Le géant Atlas apparaît quelquefois avec la tête de face sur les vases peints ou sur les miroirs gravés. Telles sont les seules figures à tête de face que j'aie relevées sur plus de trois mille vases examinés directement ou dans les recueils gravés. Peut-être devrais-je attendre, avant de me décider à insister sur mes observations, que j'aie vu les vingt-cinq mille vases rassemblés dans les collections européennes[1]. Je crois cependant que la proportion des têtes de face, relativement au nombre total des vases, resterait la même, et que la nature des personnages auxquels cette tête de face paraît spécialement attribuée ne changerait pas non plus.

Car c'est là le côté étrange de la chose. La peinture sur vases de l'époque primitive n'a dessiné de face que le visage de certaines divinités :

1. La gravure placée au commencement de cet article montre une petite peinture de vase à têtes de face que n'a pas signalée Duranty. (N. D. L. R.)

les géants, les Gorgones, les cyclopes, les satyres, divers héros troyens, Iolas (?), une déesse ailée qu'on croit être la Victoire, et, dans ce cas, il faut se rappeler que Niké était fille de géant ; cette divinité pourrait être aussi une des formes d'Hékate, la Nuit, ou Tanatos, la Mort, ou bien enfin une divinité infernale.

L'art alexandrin ou tout voisin de l'époque alexandrine a ajouté à la série quelques nymphes ou déesses d'un caractère sans doute analogue ; il y a joint les *idoles archaïques* d'Athéné et de Dionysos, et de plus certains personnages des banquets et processions bachiques, initiés ou initiateurs des mystères peut-être, et considérés comme revêtant un caractère redoutable.

L'art tout à fait complet, qui devint si vite un art de décadence, semble quelquefois encore avoir suivi le même programme, et a peint tels et tels vases où les Satyres, les Centaures, les Géants sont les seuls personnages qu'on représente avec la tête de face dans toute une composition réunissant de nombreuses figures.

La mythologie comparée a mis hors de doute que les Troyens représentent les forces de l'ouragan désastreux, du nuage orageux, de l'obscurité et de l'hiver luttant contre le soleil ; le printemps, l'humidité fertilisante sont personnifiés par Achille et les Achéens.

Elle a prouvé de même que les Gorgones n'étaient autres que la glace, la stérilité, le froid, l'hiver, la mort, et que les Cyclopes, puis les Géants, sont un autre groupe de personnifications des forces dévastatrices ou stérilisantes de la nature. Les Satyres, avec leur Marsyas adversaire d'Apollon, et le rôle brutal, turbulent qu'ils jouent dans le cortège de Dionysos, ont à peu près le même caractère. Les Centaures sont leurs cousins. On considérait ces quatre espèces d'êtres tantôt comme hostiles, tantôt comme favorables à la puissance et à l'action bienfaisante des dieux solaires et des divinités du ciel pur ou de l'humidité fécondante. Une partie des Géants, les Titans, seconda les dieux contre l'autre.

En passant, on me permettra de rappeler à nombre de personnes qui ont étudié la mythologie dans les livres et dictionnaires d'il y a quinze ou vingt ans, que les Cyclopes, avant de devenir par une altération linguistique des êtres qui n'ont qu'un œil rond, furent les *troueurs* et les *briseurs ;* les phases de l'orage, puisque les Grecs n'ont point imaginé le type des Centaures d'après la haute et merveilleuse idée qu'ils pouvaient se faire de l'habileté des cavaliers thessaliens, mais que les Centaures, ou taureaux fécondateurs, ont été apportés tout créés du fond de l'Inde ou du Turkestan par l'imagination aryenne, et figuraient l'impétuosité des eaux en même temps que leur influence sur la végétation ; le nom de

Pherès, qu'on leur donnait aussi, ne veut pas seulement dire animaux, bêtes farouches, mais se rattache à *pharoô,* féconder.

Cette petite digression m'est suggérée par l'intérêt qu'offre dans l'histoire du dessin la réalisation définitive du type des Centaures après les tâtonnements les plus naïfs. Je parlerai plus loin de cette curieuse réalisation.

J'oubliais d'ajouter que Iolas, *le violet,* le crépuscule, a auprès d'Hercule un caractère funèbre qui le rattache aux idées de destruction évoquées par toutes ces divinités.

On voit donc et, je l'avoue, le résultat de mes recherches à ce sujet m'a beaucoup surpris, que l'art grec a d'abord réservé la tête de face pour un certain ordre de divinités. Je ne croyais pas à une influence très décisive du symbolisme et des idées hiératiques sur l'art égyptien, si fixe, si raide, et voilà que je dois la constater bien nette dans l'art grec, qui semblait infiniment plus libre que l'égyptien.

Les divinités dont je parle ont un caractère hostile, secondaire, fâcheux et pénible pour l'esprit antique ; si donc on leur attribue le dessin de face, est-ce parce qu'il y avait une certaine défaveur contre ce système de dessin? Est-ce plutôt parce qu'il paraissait difficile, défectueux, *laid,* tranchons le mot, et presque grotesque à cause même de la peine qu'y prenaient des artistes encore inhabiles, qu'on se plut à s'en servir pour marquer d'un sceau inférieur, ironique peut-être, ces êtres pour qui l'on éprouvait de l'antipathie et qu'on se sentait disposé à bafouer, puisqu'ils n'étaient pas les plus forts et que les dieux aimables et bienveillants en venaient toujours à bout dans leurs combats avec eux.

On est porté à adopter cette façon de voir quand on regarde les démons de l'art chrétien. Ceux-ci sont des reproductions de la Gorgone, des Satyres, des Géants. Le caractère satirique des figurations du diable au moyen âge est parfois évident. On se moque de lui encore plus volontiers dans les contes et les légendes. Les mots satyres et satire parlent d'eux-mêmes. Je ne veux pas dire que les figures de vases qui m'occupent soient des caricatures, mais on peut y voir une certaine tendance ironique et dédaigneuse existant dans l'esprit général de l'antiquité grecque et que les peintres traduisent presque à leur insu, sans avoir l'intention bien arrêtée de livrer le personnage à la risée du spectateur, mais dans le but de le livrer bel et bien à son mépris.

La caricature a jailli, dans les vases, vers l'époque d'Alexandre ou celle des successeurs, et, pour s'épanouir ainsi, elle devait être contenue dans un germe antérieur ; le Ridicule suit bien vite le Mépris et l'Aversion, pour employer une de ces images qui furent chères à l'esprit des Grecs.

Le caractère de toutes les têtes de face que j'ai rencontrées sur les vases est une grande grossièreté de dessin, sauf sur quelques pièces de la période qui précède l'époque d'Alexandre, et sauf, bien entendu, sur les œuvres de celle-ci et de la suivante. Donc il n'y a pas de recherche du progrès pendant bien longtemps lorsqu'on dessine des têtes de face. On ne tient pas à les bien dessiner, on répète les premières qui ont été exécutées. Il faut l'évolution de la complète science artistique pour vaincre l'espèce d'infériorité où l'on tient l'exécution du visage de face.

Le nez est indiqué par deux lignes droites qu'un petit trait réunit en



SILÈNES A BARBES BLANCHES

(D'après MM. de Witte et Lenormant.)

bas, ou figuré comme un cœur renversé à trois lobes, ou marqué par une seule ligne qui se bifurque en bas pour former les deux narines. Les yeux sont deux ellipses; la bouche varie un peu, tantôt simple trait, tantôt ellipse avec ou sans le trait de séparation des lèvres dans son milieu, et quelquefois autrement, mais non mieux dessinée.

Les visages de Géants sont presque pareils d'un vase à l'autre, ou tout au moins gardent un air de famille.

Les satyres leur ressemblent beaucoup.

Le casque à garde-joues, avec sa languette couvrant le nez, ses deux ouvertures en ellipse ou en amande pour les yeux, ses deux couvre-joues qui enserrent la face, en descendant parallèles ou en se réunissant en pointe vers le menton, a pu aider à fixer ce sommaire dessin du visage de face que j'ai signalé. Le nez surtout semble, en bien des cas, emprunté

à la languette du casque. L'ellipse des yeux vient sans doute des ouvertures ménagées dans l'armature de tête. Cependant l'analogie ou la copie doit être limitée à ces deux traits du visage, et encore dans les figures mêmes que la peinture de vases représente casquées et de face, l'œil est-il parfois inscrit par un contour intérieur dans l'ouverture oculaire du casque.

Ces façons de dessiner, on le comprend, éloignent beaucoup du type grec les têtes de face. La Victoire ou la divinité infernale ailée, par exemple, a l'air d'une caricature, d'une vieille Anglaise de vaudeville. Les Géants et les Satyres, même les initiés barbus des bacchanales, ont l'air de porter des masques déformés.

Mais ce qui n'est pas moins curieux, c'est que si le *dessin de la tête de face* ne fait ou ne daigne faire aucun progrès en lui-même, il est l'occasion, le *déterminant* d'un autre progrès latéral qui fut considérable, et qui l'emporte ensuite en avant dans son mouvement, je veux dire *le dessin des membres de face,* de la jambe, du pied, du bras et de la main, que suivit ou accompagna l'apparition progressive de l'œil de profil dans les visages de profil.

Je ne sais si je réussis à faire partager, et je ne l'espère qu'à demi, l'intérêt que m'inspire cette marche lente, laborieuse de l'esprit humain et de l'art, singulièrement entravée ou singulièrement aidée par des circonstances inattendues, par des sentiments et des faits dont l'homme n'est pas le maître.

Je suis de ceux qui désirent le plus énergiquement que l'art moderne soit « délivré des Grecs et des Romains », mais quand je les contemple chez eux, sur leur terrain, dans leur mission d'initiateurs de nos civilisations, je suis profondément touché par un attrait respectueux de fils reconnaissant envers les ancêtres à qui il doit son bien. Si le lecteur n'éprouve pas cette émotion, nos *vieilleries*, nos vieux pots et ce qu'il y a dessus, l'ennuieront.

Le progrès latéral que je veux indiquer a commencé par un pied de face avec une jambe de face, et par un œil toujours de face dans une tête de profil ou de trois quarts, mais un œil déjà modifié, tracé en contour de figue dont le gros bout est du côté du nez et la pointe du côté de l'oreille, avec la prunelle posée au coin du gros bout, comme dans un véritable œil de profil. Pour caractériser ce premier progrès du dessin des yeux, et pour ne pas recommencer sans cesse de longues explications, je l'appellerai *regard de profil,* grâce à quoi on ne le confondra pas avec *l'œil de profil*, qui sera dû plus tard au dessin savant.

Le regard de profil est bien visible sur nombre de figures des vases.

Un exemple très facile à observer s'en trouve dans le fameux vase du Titye à tête de trois quarts, au Louvre, publié en outre par M. de Witte dans ses *Études sur les vases peints*.

Ces mêmes divinités d'ordre nuisible ou désagréable, à qui la peinture réservait la tête de face, apparaissent les premières avec les pieds ou les jambes de face; ou bien ce dessin nouveau des membres apparaît du moins dans les scènes où figurent ces divinités.



GÉANT

(D'après MM. de Witte et Lenormant.)

Voici ce que j'ai relevé au Louvre à ce sujet, dans les vases à figures rouges, car je ne trouve aucune trace du dessin des membres de face dans les figures noires.

La Victoire ailée, déjà citée, a les deux pieds de face.

Un Géryon a une jambe et un pied de face.

Le Thésée tuant Scyron, de la coupe signée Doris, a une jambe et un pied de face, avec le même tracé de musculature que le Géryon que je viens de citer.

L'Antée, dans le fameux vase d'Euphronius, a la cuisse de face; le bas de la jambe replié derrière cette cuisse ne laisse voir que le pied.

Le même dessin de cuisse masquant le bas de la jambe replié se retrouve sur un vase représentant Bacchus porté par un bélier.

Une figure de Titye montre une jambe et un pied de face.

Au revers de la coupe d'Euphronios, un combattant montre de face son pied relevé et vu par la plante.

L'éphèbe versant à boire à Bacchus, dans la coupe où se déroule la procession de personnages en manteau, a un pied de face.

Quelques Bacchus apparaissent avec un pied de face.

Un Bacchus, il vaudrait mieux dire Dionysos puisqu'on est chez les Grecs, assis sur le mulet ithyphallique et conduit par Mercure, a les deux pieds pendants de face.

Une Athéné a les deux pieds de face.

Une déesse infernale au petit pot a les deux pieds de face.

Une nymphe marchant à un pied de face.

Le Palladium embrassé par Cassandre a les deux pieds de face.

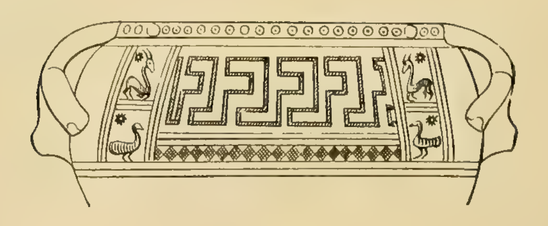
En dehors du Louvre, je citerai, dans le recueil d'Inghirami, un Tytie qui a une jambe et un pied de face; dans *l'Étude des monuments céramographiques*, etc., l'Anésidora de la fameuse coupe de Nola, qui a les deux pieds de face, et un Actéon (pl. 99) qui a une jambe de face.

La figuration des *deux* pieds de face ne se voit qu'à une époque d'art déjà fort avancée, datant de la fin du Ve siècle ou du commencement du IVe, et qui sera suivie d'une période qui ouvre l'éclosion de l'art complet.

Le regard de profil marque toutes les figures que je viens de citer jusqu'ici, sauf celles de la coupe qui figure Cassandre au pied du Palladium, et celle d'un des Bacchus, où un art fort habile sait traiter complètement les yeux.

DURANTY.

(La suite prochainement.)



RUBENS

(SEPTIÈME ARTICLE[1])



la fin de février 1612, pendant qu'il travaillait à la *Descente de croix*, Rubens apprit la mort de son ancien protecteur, Vincent de Gonzague, duc de Mantoue. Le prince qui s'était montré si amoureux des choses d'art et de théâtre n'avait survécu que quelques mois à sa femme, Éléonore de Médicis, morte le 9 septembre de l'année précédente. Assurément, Rubens avait alors le cœur trop occupé, il était absorbé par de trop grands travaux pour pouvoir s'attrister outre mesure de ces malheurs prévus. Mais il est permis de supposer que la disparition de ses premiers protecteurs, remplacés désormais à Mantoue par des Gonzague d'une moins brillante étoffe, devait relâcher de plus en plus le lien, déjà un peu flottant, qui l'avait jadis rattaché à l'Italie. Les amis qu'il y conserva étaient, pour la plupart, des lettrés et des gens d'église. Rubens eut en effet besoin des uns et des autres, soit pour l'aider à acquérir des médailles et des fragments d'antiques dont il ornait sa maison, soit pour terminer des affaires romaines que son brusque départ avait laissées en suspens. Ainsi c'est au cardinal Serra qu'il écrit le 2 mars en lui demandant de faire payer à son mandataire, Jacques de Hase, le complément de la somme qui lui restait due par les oratoriens pour ses peintures de Santa-Maria in Vallicella. Le représentant du peintre avait d'ailleurs reçu mission d'acheter pour lui quelques curiosités, *no so che bagatelle*. Rubens paraît aussi avoir conservé des relations avec les Génois, pour lesquels nous

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période. t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5, t. XXVI, p. 273, et XXVII, p. 5 et 203.

le verrons bientôt travailler ; mais, à part quelques lettres échangées à de rares intervalles, l'Italie ne fut plus pour Rubens qu'un souvenir lointain. Par suite de son titre officiel à la petite cour de l'archiduc Albert, par suite de son mariage et de l'organisation de son vaste atelier d'élèves et de producteurs, sa vie devint de plus en plus, — malgré les voyages que nous dirons, — une vie flamande, et même anversoise.

Le travail était d'ailleurs pour Rubens une joie si douce! Les traces de son activité sont partout, et les œuvres exécutées en même temps que la *Descente de croix* sont en assez grand nombre. Lorsque Guillaume Swanenburg mourut, le 15 août 1612, le graveur hollandais venait de reproduire deux tableaux du maître, les *Pèlerins d'Emmaüs* et *Loth et ses filles*. Disons en passant que, d'après l'inspection de l'estampe, M. Hymans croit reconnaître dans la première de ces compositions des types encore très marqués du caractère italien [1]. Plusieurs peintures égarées, sinon perdues, appartiennent aussi à cette période de transition : telle était, au sentiment de Burger, la *Charité* de la vente Pommersfelden, dont nous ignorons les destinées. Dans la jeune brune entourée d'enfants nus, notre ami voulait même retrouver les traits d'Isabelle Brant. En général, tous les tableaux de ce moment intermédiaire sont d'une exécution attentive, souple et fine.

Nous avons vraisemblablement au Louvre une peinture qui se rattache aussi à cette période, bien forte déjà, mais encore un peu troublée. D'après une note consignée au catalogue de Villot, l'*Adoration des mages* aurait été commandée à Rubens, vers 1612, pour le couvent des Annonciades de Bruxelles. Notre recherche, maladroite sans doute, ne retrouve pas le texte sur lequel Villot a basé son affirmation, mais nous croyons le tableau bien daté. Il était en effet chez les Annonciades, et les amateurs du XVIIIe siècle le tenaient en quelque estime, bien qu'il fût en dehors des habitudes de Rubens ou du moins de ses procédés consacrés. Ce tableau, dit Descamps, est « composé d'une grande manière, correct pour le dessin, d'une fraîcheur de couleur et d'un transparent surprenant : tout a l'air d'être fait sans peine. » Mais Descamps, qui n'avait pas comme nous la rage de la chronologie, n'a pu marquer dans l'*Adoration des mages* les caractères particuliers qui en font un tableau bien voisin de 1612. La Vierge est pâle, blanchissante, un peu délavée, comme si elle sortait d'une mythologie d'Henri van Balen : le saint Joseph debout derrière elle a le visage illuminé d'un reflet rougeâtre, comme s'il avait trop longtemps regardé un Honthorst ; les fonds d'architecture sont bruns et soutenus,

1. *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*, 1879, p. 58.

l'enfant est d'une délicatesse exquise; le mage, agenouillé au premier plan, est d'une vulgarité des plus fâcheuses ; enfin, — chose étrange, — la couleur reste belle dans ce tableau, qui n'est pas d'une unité parfaite et qui n'exprime point le Rubens connu. Et c'est précisément en raison de ce caractère mélangé et relativement primitif que l'*Adoration des mages* est curieuse et instructive. Je n'ai pas besoin de dire que l'exécution s'y montre très belle et très fine. La sagesse combinée avec la vaillance est une des qualités dominantes chez Rubens au temps de la *Descente de croix*.

Nous en donnerons une autre preuve. Le laborieux typographe Jean Moretus, gendre de Christophe Plantin, était mort en 1610. Rubens fut chargé de peindre un triptyque pour la décoration de l'épitaphe qui lui fut consacrée dans la cathédrale d'Anvers. Il ne négligea rien pour honorer la mémoire de celui qui avait été son correspondant à l'heure de son voyage en Italie et qui avait d'ailleurs imprimé le livre de son frère Philippe. Il peignit au centre du triptyque la *Résurrection de Jésus-Christ,* dont il reste une gravure par Schelte à Bolswert, et sur les volets un saint Jean, patron de Moretus, et une sainte qui, d'après Mensaert, serait sainte Catherine. Cette dernière indication est contestable. Il s'agit évidemment de sainte Martine, patronne de Martine Plantin, femme de l'excellent typographe. L'œuvre est approximativement datée par une quittance du 27 juillet 1612, conservée aujourd'hui au musée Plantin. La peinture est donc contemporaine de la *Descente de croix*. Dans son *Voyage pittoresque de la Flandre,* Descamps a parlé de cette *Résurrection du Christ* en termes assez singuliers : « Ce joli tableau, écrit-il, ne m'a pas séduit par le beau fini : la couleur en est lourde et même dure. Je n'y ai point aperçu ces tons légers et transparents, ni cette magie de les passer les uns dans les autres, etc... » Ne voit-on pas, si l'on sait lire, que Descamps était inquiet de retrouver dans ce Rubens des restes de l'ancienne manière italienne et qu'il y regrettait l'absence de tons rompus? N'est-ce point là le « contact brusque » dont Fromentin a parlé à propos des rouges, des blancs et des noirs de la *Descente de croix* de la cathédrale? Le judicieux auteur des *Maîtres d'autrefois,* annoncé et préparé par le bonhomme Descamps, c'est une rencontre à laquelle on ne s'attendait pas.

Le tableau exécuté pour la sépulture de Jean Moretus est une preuve de plus des relations intimes qui existaient entre Rubens et les successeurs de Plantin dans la célèbre imprimerie anversoise. Le peintre était l'ami et le fournisseur de la maison. C'est vraisemblablement vers la fin de 1611 (le privilège du livre est du 20 janvier 1612) qu'il dessina les planches de l'in-folio du jésuite François d'Aguillon sur l'optique, publié

en 1613 sous le titre *Opticorum libri VI*. Ici, nous ne sommes pas en présence d'une conjecture, mais d'un texte positif, puisque les comptes de l'officine plantinienne, dépouillés avec tant de soin par M. Max Rooses, fournissent l'indication suivante : *A Rubens pour la délinéation des figures d'Aguilonius*. Ces planches sont au nombre de six, le frontispice ne paraissant pas être de lui. M. Hymans considère cette composition comme pitoyable et il la retranche de l'œuvre du maître [1]. Dans un livre relatif aux lois de la vision, Rubens, digne disciple d'Otto Venius, a naturellement mêlé la fantaisie pittoresque à la science. On y voit de petits génies occupés à disséquer un œil énorme arraché au front d'un cyclope : le même système a présidé à l'illustration des chapitres où l'auteur étudie l'incidence des rayons lumineux et la loi des ombres portées. Partout, ce sont des enfants ailés qui, pour l'édification d'un vieux philosophe, démontrent les phénomènes de l'optique.

Sans entrer ici dans le détail des planches que Rubens a pu dessiner pour les successeurs de Plantin, il faut cependant mentionner l'*Adoration des Mages*, l'*Ascension* et les deux encadrements qui figurent dans le missel publié en 1613. Le Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale possède les premières épreuves des deux compositions gravées pour ce livre par Théodore Galle et retouchées par Rubens lui-même.

Mais les dessins d'un traité d'optique ou les illustrations d'un livre d'église, c'étaient de bien menues besognes pour un inventeur de la taille de Rubens. Tout en acceptant les petites commandes des héritiers de Moretus, il songeait à de plus nobles travaux. Dès 1612, il était entré en relations avec l'évêque de Gand, Charles Maes, celui que les anciens textes s'amusent à déguiser sous le nom de Masius. De quoi s'agissait-il? D'un vaste tableau qui, destiné au maître-autel de Saint-Bavon, devait représenter le dévot personnage abandonnant ses biens aux pauvres et embrassant la vie monastique. L'affaire ne marcha pas sans accidents. Charles Maes mourait le 21 mai 1612, laissant les négociations imparfaites. Son successeur était beaucoup plus froid pour les œuvres d'art, ou du moins il caressait une autre pensée : pour la décoration du grand autel de sa cathédrale, il rêvait une statue au lieu d'un tableau. Ces hésitations et ces retards causaient quelque ennui à Rubens. Il patienta pendant toute l'année 1613, mais, le 19 mars 1614, il n'y tint plus et il écrivit à son seigneur et maître l'archiduc Albert. Sa lettre, en italien, est aimable et de bon goût. Rubens rappelle à l'archiduc

1. Ce frontispice est en effet disposé d'une façon assez maladroite. Le lecteur partagera peut-être ce sentiment, s'il veut bien se reporter au tome XXVI de la *Gazette* (p. 273), où le dessin attribué à Rubens a été utilisé pour encadrer un de nos articles.

qu'il a fait, il y a deux ans, un projet à l'aquarelle, un *dissegno colorito,* pour la décoration du maître-autel de Saint-Bavon, projet comprenant à la fois une peinture et les ornements de marbre destinés à l'entourer. Mais le nouvel évêque de Gand s'attarde dans ses indécisions, il ne lui fait même pas la grâce de regarder son dessin. L'archiduc serait donc le plus généreux des princes s'il voulait bien faire écrire au prélat hésitant une petite lettre, *una letterina,* pour lui dire que le projet de Rubens est véritablement excellent et qu'il doit être préféré à tout autre. Le grand peintre parlant de son œuvre est bien curieux à entendre. Il déclare, sur sa conscience de chrétien, qu'il n'a jamais mieux fait : *Posso dir, in conscienza di christiano, quel dissegno di Gandt esser la più bella cosa che facessi giamai in vita.* Tout cela est loyal et brave : quand on s'appelle Rubens, on a le droit de le prendre d'un peu haut.

Ces paroles touchèrent l'archiduc Albert, toujours heureux de complaire à son glorieux serviteur. Il fit écrire au révérendissime de Gand. Peu après, le tableau arrivait à la cathédrale.

Ainsi que Rubens l'avait désiré, le *Saint Bavon* fut d'abord placé au maître-autel. Il y resta, je crois, pendant tout le XVII[e] siècle; mais à la suite des modifications qui ont si gravement dénaturé le caractère de l'édifice, la composition de Rubens a été reléguée dans une des chapelles ouvertes sur le pourtour du chœur, la chapelle de Saint-Sébastien. On l'y voit mal. La Belgique s'honorerait en donnant une place meilleure à ce très beau tableau. On connaît la gravure de François Pilsen, traduction bien insuffisante pour un tel chef-d'œuvre. Le maître y raconte comment saint Bavon, après s'être dépouillé de ses richesses, se présente aux portes de l'abbaye, où, dévotement prosterné, il est reçu par saint Amand et saint Florbert. Le sujet prêtait à la pompe, car avant de renoncer au monde et de se repaître d'herbes sauvages dans les bois de Metmedunck, saint Bavon avait été une sorte de duc féodal et il devait, même après sa conversion, avoir conservé une certaine prestance. Rubens en a fait un gentilhomme d'assez belle mine dans son armure militaire, et d'autant plus intéressant qu'il ressemble à Rubens lui-même. Pour un saint flottant dans la pénombre des légendes lointaines, il a l'air très Louis XIII. Deux femmes portant aussi le costume du temps se tiennent auprès de saint Bavon et l'une d'elles paraît détacher son collier pour le donner aux pauvres et suivre ainsi l'exemple du serviteur qu'on voit distribuant des monnaies. Avec leur assurance ordinaire, certains guides modernes ne manquent pas de dire que ce sont les deux femmes de Rubens, oubliant ainsi qu'en 1614 celle qui devait un jour prendre dans le cœur et dans la maison du peintre la place d'Isabelle Brant était encore bien petite, puis-

que, baptisée le 1er avril de cette même année, elle ne pouvait guère songer à figurer dans le cortège de saint Bavon. Il suffit d'ailleurs d'examiner un instant la composition de Rubens pour la dater, du moins d'une manière approximative. C'est bien une œuvre de 1614 ou à peu près. Le tableau est sérieux et raisonné : les détails sont d'une exécution admirable; le coloris, riche, soutenu, puissant même dans ses clartés, se joue au milieu d'un rayonnement d'ambre et d'or. Les noirs, trop longtemps aimés, ont tout à fait disparu. Reynolds, qui a vu le *Saint Bavon* en 1781, déclare qu'il faut le ranger parmi les meilleures œuvres du maître. Quelle fête pour les yeux, quelle joie pour la justice, si, enlevé de la triste chapelle où il se morfond, ce tableau, fameux et difficile à voir, apparaissait un jour dans un musée sous le rayon de la belle lumière à laquelle il a droit!

Ces sujets qui prêtent à l'invention décorative et à la splendeur du spectacle, c'étaient là des thèmes chers à l'imagination de Rubens. Il l'a dit lui-même dans une lettre qu'il adressa, quelques années après, à William Trumbull à propos d'une peinture destinée au prince de Galles et à laquelle il désirait donner de plus grandes dimensions. « La capacité du tableau, disait-il, nous rend beaucoup plus de courage pour expliquer bien et vraysemblablement nostre concept... Je confesse d'estre, par un instinct naturel, plus propre à faire des ouvrages bien grandes que des petites curiositez. Chacun a sa grâce; mon talent est tel que jamais entreprise, encore qu'elle fust desmesurée en quantité et diversité de suggets, a surmonté mon courage [1]. »

C'est ainsi que Rubens parlait de son génie. Dans ces déclarations, où l'on croit entendre l'écho des grandes ambitions d'un Michel-Ange, le noble artiste ne se trompait pas. Il était particulièrement apte aux vastes machines mouvementées et fastueuses; il préférait au sonnet qui se condense en quatorze vers, le long poème courant librement comme un fleuve débordé. C'était bien là son idéal. Il l'a prouvé toute sa vie. Les dons grandioses qu'il revendique, nul ne pouvait les refuser au peintre qui, au moment où nous sommes parvenus, avait déjà donné le *Saint Grégoire* de Grenoble, le *Saint Ildefonse* de Vienne, les deux triptyques d'Anvers, le *Saint Bavon* de Gand et bien d'autres œuvres que nous négligeons. Mais Rubens ne disait pas tout : il ne voulait pas avouer que, dans ces « petites curiositez » dont il parlait avec dédain, il était exquis. Oui, le peintre des colosses a été bien des fois un admirable miniaturiste.

On ne s'en étonnera pas si l'on se rappelle les premières origines de

1. La lettre à William Trumbull est datée d'Anvers, 13 septembre 1621.

son talent. Rubens, au début, avait eu le culte de l'exécution et de la finesse; il aimait la manière caressée à la mode du XVIe siècle, la peinture propre et lisse, les choses faites de main d'ouvrier. Ceux qui, avant le voyage d'Italie, avaient été ses initiateurs, appartenaient à cette école patiente, prolongement de la religion des vieux maîtres. Quand Rubens revint à Anvers, il les retrouva presque tous, entre autres Jean Breughel de Velours, un petit peintre, si l'on veut, mais qui fut cependant mêlé à la vie et à l'œuvre du puissant décorateur dans des conditions que nous devons dire. Rubens l'avait connu dès 1598, lorsque, au sortir de l'atelier d'Otto Venius, il fut reçu membre de la gilde de Saint-Luc dont Breughel était l'un des confrères les plus estimés. Leurs relations, interrompues par le voyage, furent immédiatement renouées au retour. La première chose que fait Rubens en 1609, c'est de s'affilier à la confrérie des Romanistes, société fraternelle où n'entraient que les artistes qui avaient vécu en Italie. Il fut reçu par le doyen Jean Breughel, qui présida le repas accoutumé, et qui, on peut le croire, ne négligea pas de souhaiter la bienvenue au nouvel arrivant. Dès lors Rubens se lia étroitement avec le paysagiste aux fonds bleuâtres. Breughel avait à peu près dix ans de plus que lui, mais il était si laborieux, si bienveillant à tous, si sympathique aux tentatives de l'art, quelque peu révolutionnaire, dont son jeune ami agitait le drapeau! La Lombardie, où Breughel avait vécu et dont il parlait volontiers, était d'ailleurs entre eux un éternel sujet de causerie.

En 1614, Rubens, romaniste convaincu, fut élu doyen de la compagnie, à laquelle il fit don de deux panneaux représentant *Saint Pierre* et *Saint Paul*, qui, par une rencontre heureuse, étaient à la fois les protecteurs de la gilde et les patrons du peintre. Pendant plusieurs années, Rubens et Breughel ne cessèrent d'entretenir de fréquentes relations. Les joies et les chagrins de la famille, si intenses chez ces bons Flamands d'autrefois, étaient de constantes occasions de rapprochement. Le 24 février 1615, Jean Breughel fait baptiser une de ses filles. L'enfant a pour parrain le graveur Théodore Galle; la marraine est Isabelle Brant, la femme de Rubens. A une date que nous ne saurions préciser, Jean Breughel, dont le cœur n'oubliait pas, voulut faire élever dans l'église de Notre-Dame-de-la-Chapelle, à Bruxelles, un monument à la mémoire de son père, l'admirable peintre fantasque Pierre Breughel le Vieux. C'est alors que Rubens peignit, à la demande de son ami, un tableau représentant le *Christ donnant les clefs à saint Pierre*[1]. Cette composition,

1. Une copie a remplacé l'original vendu en 1766. Après des pérégrinations diverses, le tableau de Rubens s'est retrouvé dans la galerie du roi de Hollande, Guil-

dont on a la gravure par Pierre de Jode, fut placée dans l'église près de l'épitaphe du maître satirique. Si Rubens s'acquitta religieusement de la mission qui lui était confiée, il n'est pas besoin de le dire. Il avait le plus grand respect pour la mémoire du vieux Breughel ; il était parvenu à se procurer plusieurs œuvres de sa main, il lui fit même l'honneur d'imiter un de ses dessins, le *Combat de paysans*, et de le traduire en peinture[1].

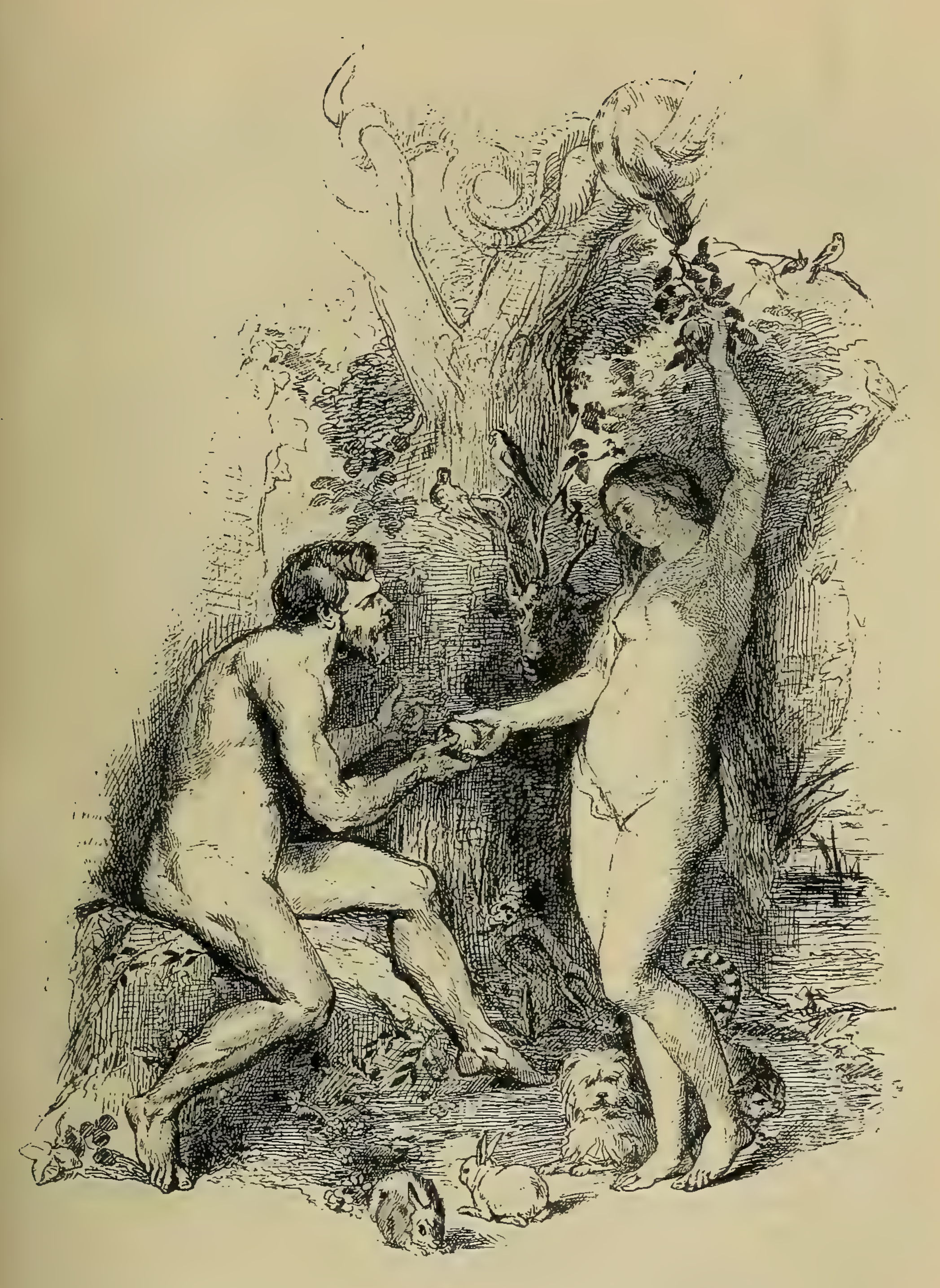
Lorsque Jean Breughel de Velours mourut, le 13 janvier 1625, il laissait plusieurs enfants mineurs. Une tutelle dut être organisée. Rubens fut un des tuteurs et il accomplit, en véritable père de famille, les soins que lui imposait cette charge. Il veilla tendrement sur la destinée des enfants de son camarade, et quand, en 1636 et en 1637, ses filles Catherine et Anne épousèrent, l'une J.-B. Borrekens, l'autre David Teniers, Rubens assista en qualité de témoin à ces deux mariages.

Ces détails, que nous empruntons à l'excellent catalogue du musée d'Anvers, démontrent que, depuis son retour d'Italie jusqu'au 13 janvier 1625, Rubens a pu travailler avec Breughel de Velours. Sans doute le collaborateur ordinaire du fin paysagiste, c'est Henri van Balen. On rencontre partout, et en grand nombre, les œuvres qui sont dues à leur travail associé. Mais dans les occasions solennelles, lorsqu'il s'agissait de produire un morceau capital, c'est Rubens lui-même qui plaçait des figurines dans les campagnes de son camarade. Il n'est pas difficile de citer quelques exemples. Dans le petit tableau du musée d'Anvers, le *Christ pleuré par les saintes femmes*, il semble évident que les figures sont de Rubens et le paysage de Breughel. Et comment dans cette recherche ne pas invoquer tout d'abord le plus mémorable témoignage qui nous soit resté de la collaboration fraternelle des deux artistes, l'*Adam et Ève* du musée de la Haye? Le tableau est célèbre : il devrait l'être plus encore. C'est, dans ses petites dimensions, un indiscutable chef-d'œuvre, ou, comme le dit Smith en son catalogue, une production hors de pair.

Breughel de Velours n'était jamais plus heureux que lorsqu'il peignait le paradis terrestre. A défaut de documents authentiques, il inventait un jardin délicieux, des arbres robustes et charmants, des sources jaillissantes, des gazons étoilés de toutes les fleurs imaginables. Des montagnes bleuissantes fermaient les perspectives lointaines; un air léger courait sur

laume II. Quand cette collection fut dispersée en 1850, il fut adjugé à un amateur anglais, M. Mawson.

1. Dans la liste des tableaux trouvés chez Rubens après sa mort, on voit figurer — je cite le texte anglais publié par Sainsbury, — *A piece of boores fighting, made after a draught of old Breughel.*



ADAM ET ÈVE, FIGURES DE RUBENS, PAYSAGE DE JEAN BREUGHEL

(Fragment du tableau du musée de la Haye.)

les choses. Et les campagnes paradisiaques de Breughel ne restaient pas inhabitées. Il y réunissait, dans la cordiale harmonie des premières heures légendaires, tout un peuple d'animaux candides et fraternels, de très grosses bêtes et de gentilles bestioles, des lions doux comme des agneaux, des perroquets au plumage multicolore, des singes suspendus aux branchages, des grenouilles heureuses au bord de l'étang et des scarabées, pierreries vivantes égrénées dans l'herbe verte. Appelé à travailler avec le maître qu'il admirait, Breughel n'a voulu, cette fois, se rendre coupable d'aucun oubli. Toute la création est dans le tableau du musée de la Haye. Mais le détail a beau foisonner, il est sage, il se discipline, il ne parle pas trop haut. Breughel a tenu à laisser en pleine valeur les deux figures de Rubens, Adam et Ève.

Ces figures sont adorables. Le premier homme est assis au pied d'un pommier. Debout devant lui et toute charmante dans sa nudité claire, Ève présente à son mari un des fruits de l'arbre fatal, et elle étend la main gauche pour recevoir d'autres pommes qui lui sont offertes par le serpent. Et vraiment Rubens et Breughel ont dû ce jour-là être satisfaits de leur œuvre, car — chose rare — elle porte, en caractères microscopiques, la signature des deux maîtres. Jamais collaboration ne fut plus intelligente. Les notes vigoureuses du tableau étant données par le paysage de Breughel, Rubens a peint, sur ce fond relativement énergique et coloré, deux figures blondes, d'un or très pâle, toutes vêtues de reflets ambrés et de fines transparences. Les clair-obscuristes les plus délicats n'ont rien créé de plus exquis.

Pendant la période qui s'acheva le 13 janvier 1625, Rubens a nécessairement dû peindre d'autres tableaux avec Jean Breughel. Nous en connaissons un assez grand nombre. Les colorations et la manœuvre des deux associés se reconnaissaient dans une composition qu'on se souvient d'avoir vue à la vente de la galerie de Pommersfelden, *Pan poursuivant Syrinx.* On les retrouve aussi dans d'autres peintures conservées dans les grands musées de l'Europe. Ces tableaux qu'ils faisaient ensemble, Rubens les croyait dignes de quelque estime et volontiers il les gardait chez lui comme les souvenirs d'une amitié précieuse. On en voit figurer plusieurs dans l'inventaire de sa collection personnelle. Il suffira de citer les n°s 269 et 270, deux *Chasses de Diane,* dont la double paternité est affirmée par le catalogue.

Et vraiment — quoique le texte ne le dise pas — on peut sans trop se méprendre attribuer à la collaboration des deux maîtres le tableau sur bois (n° 249) représentant la *Vierge entourée d'une guirlande de fleurs.* N'est-ce pas la peinture du Louvre? Au sentiment de Villot, le panneau du



Rubens pinx — Heliog Dujardin

TÊTES DE NÈGRES, ÉTUDE
(Collection de M^r B Narischkine)

Gazette des Beaux-Arts — Imp Eudes

Musée national pourrait sans invraisemblance être le n° 249 de la collection particulière du grand peintre. Tel est aussi notre avis, et nous allons même jusqu'à la certitude. Pour nous, le médaillon central, c'est-à-dire la Vierge, l'Enfant et l'ange, sont bien de Rubens; la guirlande fleurie est bien de Breughel. Cette peinture, d'une exécution si délicate, est donc antérieure à 1625. Ajoutons, pour en finir sur cette question, qu'après la mort de son confrère de la société des Romanistes, Rubens se complut parfois, mais assez rarement, à peindre amoureusement des figures de dimensions réduites, et qu'il y réussit toujours.

Mais d'ordinaire son rêve n'allait pas de ce côté. Il l'avait dit : il aimait à travailler dans le grand, à donner de la marge à sa puissante fantaisie. Il devait d'ailleurs obéir aux exigences de sa situation officielle. Il venait à peine de terminer le *Saint Bavon* de la cathédrale de Gand, qu'il dut faire les portraits de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle. Ces deux portraits, commandés par le souverain, furent envoyés en Espagne au marquis de Siete-Yglesias. Rubens peignit en même temps une madone *con el nino Jésus.* Pour ces trois œuvres il reçut, le 13 octobre 1615, une somme de 600 florins[1]. Des copies de ces portraits se rencontrent assez fréquemment, mais M. Hymans fait observer que la trace des originaux est aujourd'hui perdue. Ils ont été gravés par Jean Muller, dont les estampes sont précisément datées de 1615. J'ajouterai que l'exécution des portraits d'Albert et d'Isabelle correspond, à quelques jours près, avec les fêtes que Madrid célébrait alors à l'occasion du mariage d'Élisabeth de France avec l'Infant qui bientôt allait devenir Philippe IV.

Les travaux que nous venons de dire amenèrent Rubens à Bruxelles. C'est alors, ou du moins en 1616, qu'il peignit, à la demande du duc Charles d'Aremberg, un important tableau, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge,* qui fut placé à l'église des capucins et que Mensaert, Descamps et les voyageurs du XVIIIe signalent comme une œuvre d'un rare intérêt. Nous en avons au Louvre un beau crayon lavé de bistre et d'encre de Chine et retouché à l'huile. Lors de l'exécution du tableau, Rubens n'a pas littéralement suivi son dessin : il a, pour rendre les capucins parfaitement heureux, ajouté à la composition une figure de saint François, dont les traits reproduiraient, dit-on, ceux du donateur, le duc d'Aremberg. L'œuvre est gravée par Pontius et par Schelte à Bolswert. Quant au tableau, cruellement nettoyé en 1775, il est aujourd'hui au musée de Bruxelles, dans un état des plus fâcheux. On se rappelle ce qu'a dit Fromentin : peinture « grave, grisâtre et noire; — la Vierge en bleu triste, la Madeleine en

1. Voir l'ordre de payement dans Pinchart, *Archives de l'Art;* t. II, p. 172.

habit couleur de scabieuse. » Cette toile, ajoute-t-il, « passait pour une des plus belles œuvres de Rubens, et ne l'est plus [1]. »

L'année 1617 fut marquée par des travaux d'une importance capitale. Glorieux à Anvers, à Bruxelles, à Gand, Rubens va devenir célèbre à Malines. C'est alors, en effet, qu'il peignit pour l'église paroissiale de Saint-Jean le grand triptyque qu'on y admire encore. On en sait la disposition. Au centre est l'*Adoration des Mages*. Pour la peinture des volets, la fantaisie de Rubens a fait intervenir les tragiques aventures de Jean-Baptiste le Précurseur, et de Jean l'Évangéliste. Chacun d'eux est glorifié dans son martyre. Ici, c'est la *Décollation* du premier ; là, le supplice du second dans la chaudière d'huile bouillante. Sur les volets extérieurs, on voit le *Baptême de Jésus-Christ* et *Saint Jean à Pathmos* [2].

L'adoration des mages est un sujet qui a beaucoup préoccupé Rubens. Il l'a traité plusieurs fois, mais en variant sans cesse l'économie et les détails de sa composition. Nous avons déjà parlé de l'*Adoration* du Louvre. Il y en a une aussi au musée de Bruxelles, une au musée d'Anvers, une à Madrid, une à Lyon, et ailleurs, il y en a d'autres. Ces tableaux sont de dates différentes, et plusieurs portent la trace d'une virtuosité qui joue avec la difficulté et s'amuse à l'improvisation. Mais cette parfaite aisance à représenter l'*Adoration des Mages,* Rubens ne l'avait pas acquise en un jour. Elle impliquait une série d'études préalables, en raison des types exotiques des personnages qui viennent du bout du monde apporter au petit Jésus l'encens et la myrrhe. On se rappelle avoir vu en 1881, à la vente Wilson, les trois têtes, si patiemment étudiées, qui ont été gravées par Waltner et qui étaient désignées sous les noms des mages grec, assyrien et éthiopien. Sous les blancheurs du turban qui le coiffe, ce dernier mage est un noir très authentique. C'est aussi à la même préoccupation d'ethnographie que se rattache la belle étude d'après nature, les *Quatre têtes de nègres,* qui, après avoir figuré dans la collection de Pommersfelden, va reparaître dans la vente Narischkine. C'est le beau tableau

1. Je suis disposé à croire comme tout le monde que *le Christ sur les genoux de la Vierge,* apporté à Paris en 1794, renvoyé en Belgique après la chute de l'empire, a beaucoup souffert de ce double voyage. Mais nos voisins sont pour quelque chose dans les dégradations qu'ils regrettent avec nous. Le tableau restitué arrive à Bruxelles le 20 novembre 1815 : la caisse qui le contenait reste exposée à la pluie dans la cour du musée : elle n'est ouverte que le 10 janvier 1816, et l'on s'aperçoit avec terreur que Rubens a été mouillé. Cette lamentable histoire est racontée par M. Édouard Fétis dans son intéressant catalogue du musée de Bruxelles.

2. Comme beaucoup d'autres, cette grande œuvre fut tardivement payée. D'après André van Hasselt (*Histoire de Rubens,* p. 109), la quittance signée par le maître serait du mois de mars 1624.

dont M. Paul Lefort parlait si bien le mois dernier et dont nous donnons aujourd'hui la gravure. Nous ne savons pas exactement en vue de quelle *Adoration* cette merveilleuse peinture a été faite, mais elle est si sincère dans son audace, si scrupuleusement attentive à traduire le caractère particulier de la vie individuelle, qu'elle nous paraît se rapporter comme date à une époque où Rubens garde encore le culte de la réalité et reste devant la nature vivante dans l'attitude soumise qui convient à un disciple passionné.

Pour en revenir à l'*Adoration des Mages* qui forme le motif central du triptyque de l'église Saint-Jean à Malines, nous dirons que, parmi les compositions où Rubens a développé ce thème, elle n'est pas la moins belle. L'œuvre est audacieuse sans doute, mais elle contient aussi de la sagesse. Descamps n'était pas loin de la trouver un peu froide. Ce beau tableau, dit-il, est « un des plus corrects » de Rubens; mais le grand peintre n'y avait pas, à son sens, montré la facilité qu'il a su d'ordinaire répandre dans ses ouvrages. Ce Descamps était difficile. Fromentin a parlé plus intelligemment du triptyque de Malines. Bien qu'il y constate « des visages bleuâtres d'une froideur très inattendue », il considère l'*Adoration des Mages* « comme un des plus beaux tableaux de Rubens dans ce genre de toiles à grand spectacle ». Et après une description tracée de main de maître, il ajoute: « Il faut voir la façon dont tout cela vit, se meut, respire, regarde, agit, se colore, s'évanouit, se relie au cadre et s'en détache, y meurt par des clairs, s'y installe et s'y met d'aplomb par des forces. Et quant aux croisements des nuances, à l'extrême richesse obtenue par des moyens simples, à la violence de certains tons, à la douceur de certains autres, à l'abondance du rouge, et cependant à la fraîcheur de l'ensemble, quant aux lois qui président à de pareils effets, ce sont des choses qui déconcertent ».

On prête à Rubens un mot qui est répété dans tous les livres et qu'on s'étonnerait peut-être de ne pas retrouver ici. Un jour, comme on le félicitait à propos d'un de ses tableaux, il aurait répondu : « C'est à Malines qu'il faut voir mes beaux ouvrages ». Authentique ou inventé — on sait broder dans le pays des dentelles — le mot s'applique aussi bien à l'*Adoration des mages* de l'église Saint-Jean qu'au vaste triptyque que le maître peignit en 1618 pour l'autel des Poissonniers, à l'église collégiale de Notre-Dame. L'œuvre n'est pas moins célèbre. C'est encore un tableau à volets, un tableau dont les ailes, tour à tour ouvertes ou fermées, sont peintes sur les deux faces. Pour complaire aux confrères de la gilde, Rubens a cherché dans l'Évangile et dans l'Ancien Testament toutes les scènes où le poisson joue un rôle. Le sujet principal, qui a été gravé par

Schelte à Bolswert, représente *la Pêche miraculeuse :* sur le volet droit, c'est saint Pierre trouvant la pièce de monnaie destinée au payement du tribut; sur le volet gauche, c'est le jeune Tobie, et l'ange et le poisson dont le fiel guérira les yeux du père aveugle. Au revers des battants fermés, on voit saint Pierre et saint André, que le Christ a élevés au grade de pêcheurs d'hommes.

Dans le chapitre intitulé *Rubens à Malines*, Fromentin a étudié avec un soin tout particulier le triptyque de l'église Notre-Dame. Il en donne une analyse tout à fait détaillée et subtile, notant le caractère général de l'œuvre, les tonalités qui jouent les unes avec les autres, les hautaines libertés d'une exécution toujours sereine dans ses hardiesses. Et ce tableau, il l'a vu mieux que personne, car, lorsqu'il a visité l'église de Malines, on venait de le déplacer et de le descendre pour lui faire subir une restauration nécessaire. Le peintre écrivain a donc pu examiner à loisir et de très près *la Pêche miraculeuse*. Tout en l'admirant comme il convient, il déclare que le caractère général de cette glorieuse peinture n'est pas sans présenter quelque vulgarité. Le choix du sujet est pour beaucoup dans ce résultat. Sauf le Christ, qui lui-même n'a pas un très grand style, Rubens a tenu à n'introduire dans sa composition que des pêcheurs, des bateliers, des vendeurs de poissons, c'est-à-dire des hommes robustes et vigoureux, hâlés par les vents de la mer, comme ceux qu'il rencontrait tous les jours sur les quais de l'Escaut. En ce sens, il va au devant de Jordaens, il le prépare et il l'annonce. C'est, dit Fromentin, du Jordaens sans reproche et sans rougeurs excessives.

Mais ces types en apparence grossiers, ces personnages aux attitudes plus naturelles qu'aristocratiques sont peints avec une verve merveilleuse, un entrain qui, bien qu'il n'appartienne pas aux hautes spéculations de l'idéal, est un des langages du génie. Les brutalités qu'on serait peut-être tenté de signaler dans quelques-unes des figures, si vivantes d'ailleurs, se justifient par la nature prosaïque des acteurs que le peintre a mis en scène. Les conclusions de Fromentin résument bien l'impression qu'il a subie et qu'il faut éprouver avec lui. Cette peinture, écrit-il, est celle « d'un homme qui voit gros, qui voit juste, la couleur aussi bien que la forme, qui respecte la vérité quand elle est expressive, ne craint pas de dire crûment les choses crues, sait son métier comme un ange et n'a peur de rien. »

Retenons ce dernier mot. En 1618, Rubens n'a peur de rien. Ce n'est pas qu'avant cette date il ait donné beaucoup de preuves de timidité. Non, le courage fut toujours une de ses vertus. Mais ce métier qu'il savait « comme un ange », il avait dû l'apprendre; il avait, au temps de sa labo-

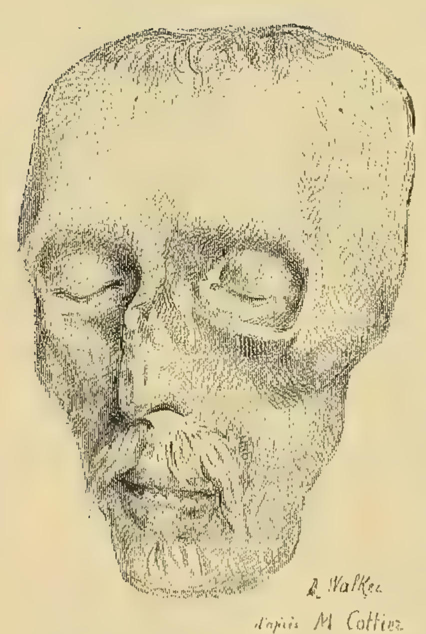
rieuse jeunesse, traversé les phases d'un apprentissage appliqué, soigneux, volontaire; il s'était, lui, le héros et le vainqueur, laissé séduire par certaines influences, et pour s'affranchir, il avait combattu. Cette lutte dura plus d'un jour. A notre sens, les hésitations, le conflit, le mélange éclatent dans les œuvres de 1612, dans la *Descente de croix*, par exemple, et dans les tableaux où il y a des noirs, des découpures, de « brusques contacts » : en 1617, c'est-à-dire au moment où, à propos de l'*Adoration des Mages* de Malines, Fromentin a le droit de parler du « croisement des nuances », la paix s'est faite. Désormais Rubens s'est absolument reconquis : il marche dans le puissant accord de son unité sans alliage. Tel du moins il apparaît à l'historien dans les œuvres qui sont bien de lui, et auxquelles aucune main étrangère n'a ajouté l'appoint d'une collaboration obéissante, mais dangereuse. On entrevoit l'importance de la question; on sent que le problème mérite d'être librement examiné. Il serait grave d'apprendre par un texte formel que des élèves plus ou moins intelligents ont souvent travaillé pour le maître, que l'originalité de sa pensée n'a pas toujours été fidèlement traduite, et qu'un peu d'eau est venue tempérer parfois l'énergie de la pure liqueur.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)



LES RESTES D'UN GRAND HOMME



Il s'appelait Richelieu, le plus grand nom de ministre que la France puisse inscrire à son livre d'or; il était cardinal, duc et pair, commandeur de l'ordre du Saint-Esprit, général de trois ordres monastiques, grand-maître et surintendant de la marine et du commerce, lieutenant général de Bretagne et premier ministre du royaume. Malade, il traversait la France dans un appareil royal, et les villes pratiquaient des brèches à leurs murailles, pour ouvrir un passage à sa litière portée par dix-huit gardes marchant tête nue; le peuple l'avait surnommé le *Roi du Roi*. Et le jour où son œuvre fut achevée, quand il eut écrasé la noblesse, désarmé les protestants, abaissé la maison d'Autriche, fondé l'Académie française, relevé la Sorbonne, bâti le palais Cardinal et le château de Richelieu, les deux premiers musées du XVIIe siècle; quand il eut rétabli nos finances, créé notre marine, donné à la France le Canada, Saint-Domingue, la Guyane et le Sénégal, il se coucha dans sa gloire et s'endormit épuisé sous les caveaux de la Sorbonne.

Or un jour, — il y a de cela seize ans, — le maire d'un petit village de Bretagne se présenta devant l'empereur Napoléon III. Il portait une cassette sous le bras ; il en fit l'ouverture, en tira délicatement un paquet enveloppé, le découvrit : c'était un masque humain, la peau desséchée et fripée, de grands yeux profondément enfoncés dans leurs orbites

énormes, la bouche contractée, les dents intactes ; la barbe, les moustaches, les cils, quelques cheveux encore adhérents ; le tout recouvert d'un vernis jaunâtre comme une pièce anatomique. « Voilà, sire, dit-il, tout ce qui reste aujourd'hui de Richelieu. »

Par quelles aventures cette relique était-elle venue entre ses mains ?

En décembre 93, les citoyens Dubois, Hébert et Graincourt, avec le concours d'un bonnetier du voisinage, nommé Cheval, un des plus ardents patriotes de la section des Thermes, furent chargés de fouiller les tombeaux de la *ci-devant* église de la Sorbonne. L'opération dura cinq jours [1] ; les tombeaux ouverts, on retira les ossements qui furent jetés pêle-mêle sur le sol. Or, pendant le cours des travaux, l'église fut envahie par les soldats qui menaçaient de détruire le célèbre mausolée du Cardinal, lorsque Alexandre Lenoir intervint et réussit non sans peine, — il fut blessé d'un coup de baïonnette, — à sauver le chef-d'œuvre de Girardon. Un des soldats s'introduisit dans le caveau ; la tombe du cardinal venait d'être ouverte ; la tête, sciée après la mort pour faciliter l'embaumement, et rajustée dans l'origine sur la moitié postérieure du crâne [2], était encore en place. S'emparant de ce masque, le soldat rentra dans l'église et le montra en triomphe aux spectateurs, ce qui fit croire, — c'était l'opinion de Lenoir, — qu'il avait lui-même coupé la tête du cardinal [3].

Le masque avait été remis dans le caveau, lorsque le citoyen Cheval s'avisa de l'enlever à son tour ; ce bonnetier voulait avoir sa part des dépouilles et n'entendait pas qu'on violât quelque chose sans lui. Profitant d'une absence des ouvriers, il emporte le masque de Richelieu avec un morceau du linceuil sous son manteau et le cache dans une armoire de son arrière-boutique, malgré les protestations de sa femme que le nouveau-venu effrayait tant soit peu.

Tout alla bien jusqu'au 9 thermidor ; mais alors l'héroïque bonnetier prit peur ; ses opinions étaient connues dans le quartier, il avait montré sa glorieuse dépouille à quelques amis ; si on allait l'arrêter ! Il confie ses inquiétudes à un client, l'abbé Nicolas Armez, le suppliant de le débarrasser d'une pièce aussi compromettante. L'abbé accepte pour éviter une nouvelle profanation, emporte le masque au fond de la Bretagne et le donne à son frère, habitant de Plourivo, dans les Côtes-du-Nord.

Tout n'était pas fini : un jour, le nouveau propriétaire s'aperçoit que les insectes ont attaqué les chairs. Il fallait aviser au plus vite : un phar-

1. Les 19, 20, 21, 22 et 23 frimaire an III.

2. La même opération avait été faite à plusieurs autres têtes de ce caveau.

3. Alexandre Lenoir, Catalogue de 1810.

macien de Rennes, le sieur Hamon, consulté sur la matière, ne trouve rien de mieux que de badigeonner le tout avec un vernis jaune, en usage pour les préparations d'histoire naturelle. La malheureuse épave était encore une fois sauvée, mais pour combien de temps? Il fallait assurer l'avenir, prévenir de nouveaux désastres. Sur ces entrefaites, M. Armez père était mort laissant le triste héritage à son fils, ancien député des Côtes-du-Nord et, en dernier lieu, maire de Plourivo. Celui-ci, sollicité depuis longtemps par la Société archéologique, finit par se décider au seul parti raisonnable. Il se rendit à Paris, et c'est lui qui venait offrir à l'empereur le masque du grand cardinal, en lui demandant d'en faire la restitution au tombeau de la Sorbonne[1].

Le 15 décembre 1866, l'archevêque de Paris, Mgr Darboy, recevait à la Sorbonne le précieux dépôt, pieusement renfermé dans un coffret, et le faisait replacer en grande pompe sous le monument même du cardinal, en présence du duc de Richelieu et des membres du gouvernement, du clergé, de l'Académie française, etc., convoqués pour la cérémonie.

M. Maurice Cottier, l'un des propriétaires de la *Gazette des Beaux-Arts*, — un amateur doublé d'un artiste et d'un philosophe, — avait été admis à voir le masque du cardinal. Frappé de cette figure saisissante qui allait disparaître pour toujours, il sollicita et obtint la faveur exceptionnelle d'en faire un dessin. Nous en donnons le fac-similé[2].

Tout Richelieu est là ; le reste a disparu, son palais n'existe plus, son château est rasé de fond en comble, ses tableaux et ses antiques jetés aux quatre vents avec son œuvre, sa gloire, son souvenir et ses ossements. Et, comme si la fatalité s'attachait à tous les personnages de cette funèbre histoire, l'empereur est mort en exil, l'archevêque de Paris, hélas ! a été fusillé, le dernier des Richelieu s'éteignait naguère sans enfants, et l'auteur même de notre dessin, le penseur qui avait voulu conserver du moins cette image tragique des vanités humaines et du peu que nous sommes, Maurice Cottier mourait l'année dernière emporté par un mal foudroyant.

EDMOND BONNAFFÉ.

1. *Les Tombeaux des Richelieu,* par le comte de Fontaine de Resbecq, 1867.

2. Au dernier moment, M. le colonel Duhousset nous communique un dessin d'après le masque de Richelieu, qu'il a fait à la même époque et dans les mêmes conditions que M. M. Cottier. La tête est entièrement de face. Ce dessin, relevé au compas et d'une précision mathématique, a été exécuté par M. Duhousset pour servir de documents à ses recherches savantes sur l'anthropologie.

VELAZQUEZ

(DIXIÈME ARTICLE [1])



LES archives de l'*Ordre et chevalerie de Santiago* achevaient de pourrir au château d'Uclès, lorsqu'il y a quelques années, un administrateur plus intelligent et plus zélé que ses prédécesseurs conçut l'ingénieuse idée de sauver d'une entière destruction ce qui restait encore de ces précieux documents.

En 1874, ces archives furent transportées à Madrid, où, depuis lors, elles font partie de l'*Archivo historico nacional.* C'est grâce à cette translation que nous devons d'avoir pu, un des premiers, consulter les nombreuses et intéressantes pièces qui composent le dossier des *informaciones* renfermant les *Preuves de noblesse* de Don Diego de Silva Velazquez [2].

Deux de ces pièces s'imposent tout de suite à notre attention. L'une est précisément la *Real orden* par laquelle Philippe IV, prenant en considération la demande que lui a adressée Velazquez « d'être reçu dans l'ordre et d'y vivre dans son observance, règle et discipline, à cause de la dévotion qu'il a au bienheureux apôtre Monseigneur saint Jacques », ordonne qu'une enquête préalable à l'octroi de l'habit soit immédiatement ouverte, aux fins d'établir si, comme l'impétrant l'affirme, et comme l'exigent les statuts de l'ordre, il est *hidalgo* (hijo d'algo) tant du côté

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 415, t. XX, p. 229, 416, t. XXI, p. 122, 525, t. XXII, p. 176, t. XXIII, p. 112, t. XXIV, p. 403 et t. XXVI, p. 161.

2. Les documents de l'enquête relative à l'admission de Velazquez dans l'ordre de Santiago ont été publiés, pour la plus grande partie, par M. Cruzada Villaamil dans le t. II de la *Revista Europea,* année 1874.

paternel que du côté maternel, et ce, selon la coutume et le *fuero* d'Espagne. Or cette royale missive, adressée au marquis de Tabara, gentilhomme de la chambre, conseiller du roi en son conseil de guerre et gouverneur de ses ordres, et qui contient diverses prescriptions relatives soit au choix des deux commissaires enquêteurs, soit aux formes juridiques à suivre dans la conduite de l'enquête, porte la date du 17 de novembre de l'année 1658.

La seconde pièce nous indique à quel résultat aboutit cette enquête. Sur la couverture même du dossier, à la suite du nom des cinq juges, membres de l'ordre, qui furent chargés de décider sur les mérites, titres et qualité du candidat, nous lisons la mention suivante : « Le bref de Sa Sainteté arriva le 29 juillet 1659, et, le même jour, avis de son admission dans l'ordre fut adressé à Velazquez ».

Rien que par le rapprochement de leurs dates, ces deux documents prouvent de reste combien nous étions fondé à révoquer en doute le légendaire récit qui fait peindre à Philippe IV, dès 1656, la croix rouge de Santiago sur le pourpoint de l'artiste terminant le tableau des *Meninas.*

Revenons maintenant aux autres pièces de l'*Enquête* qui, presque toutes, relatent certaines particularités ou quelques renseignements précieux à recueillir touchant la vie publique ou privée du grand artiste.

En conformité de l'ordre royal, deux commissaires enquêteurs avaient été désignés par le marquis de Tabara pour s'assurer des mérites et qualité de Velazquez. Ils avaient mandat, en vertu des statuts de l'ordre, de se transporter partout où besoin serait pour l'accomplissement de leur mission ; enfin, de requérir et d'entendre, sous la foi du serment, tous les témoins qu'ils jugeraient utile de faire comparaître [1]. Un itinéraire leur était tracé qui devait les mettre à même de vérifier sur place la généalogie du candidat. Si le père et la mère de l'artiste étaient natifs de Séville, ainsi que Juan Velazquez et doña Catalina de Cayas, ses grand'père et grand'mère du côté maternel, il n'en était pas de même de ses aïeux pa-

1. Un formulaire imprimé des questions que les commissaires enquêteurs devaient adresser aux comparants est joint au dossier; ces questions s'étendent principalement sur les points suivants : condition du candidat, son état, son âge, son lieu de naissance, sa légitimité; quels ses ascendants paternels et maternels, leur légitimité ou leur bâtardise; les alliances de la famille, cas de mésalliance, avec des juifs, Maures ou convertis; la réputation des ascendants, s'ils sont considérés comme *cristianos viejos* et comme *hijos d'algo,* et depuis quelle époque; les recherches et poursuites dont le candidat ou ses ascendants ont pu être l'objet de la part du Saint-Office ou des tribunaux ordinaires, pour cause de religion, de trahison, de mauvaises mœurs, etc.; enfin, si le candidat sait et peut monter à cheval, et s'il en possède un.

ternels, Diego Rodriguez de Silva et doña Maria Rodriguez, qui, eux, étaient originaires d'Oporto, au royaume du Portugal.

Rompues depuis 1640, après le soulèvement du duc de Bragance, les relations officielles entre le Portugal et l'Espagne n'étaient point encore rétablies au moment où les commissaires ouvrirent leur enquête. Ils ne firent donc que s'approcher le plus près possible de la frontière, s'arrêtant successivement à Monterey, Verin, Pazos, Tuy, Vigo et après avoir recueilli dans ces localités soixante-quinze témoignages plus particulièrement relatifs aux ascendants portugais de Velazquez et à la constatation de leur *hidalguia,* ils revinrent à Madrid où de nombreux témoins, appartenant à ce qu'il y avait de plus illustre dans l'aristocratie, à la cour et dans les arts, tinrent à honneur de venir déposer dans le sens des prétentions de Velazquez.

Quelques-unes de ces déclarations sont à retenir; il en est ainsi de celle de don Geronimo de Atrude, comte de Castaneira, marquis de Colarès et alcade du château de Guimaraëns. Interrogé sur ce qu'il sait des ascendants du candidat, ce témoin dépose qu'il est à sa connaissance que les aïeux paternels de Velazquez étaient natifs d'Oporto; qu'on les réputait nobles, vieux chrétiens (*cristianos viejos*), et issus d'une famille pure de tout mélange de sang juif, maure ou de nouveau converti; qu'il existe encore à Oporto divers membres de la famille de Silva, de lui connus, entre autres : Mathias de Silva, chanoine prébendé de la Sainte Église de Braga, Francisco Pereira de Silva, personne des mieux qualifiées, Pedro de Silva de Païva, familier du saint-office, et Pedro de Silva de Sampayo, inquisiteur de Lisbonne; qu'en ce qui touche à la condition de l'impétrant et à celle de ses ascendants, il affirme qu'ils n'ont jamais exercé aucun métier « vil ou mécanique », ajoutant qu'en aucun temps, nul d'entre eux n'a jamais été recherché, poursuivi ou condamné par le Saint-Office; qu'il a toujours vu Velazquez vivant luxueusement, tant à l'aide de sa fortune personnelle que grâce à ses charges d'*ayuda de camara* et d'*aposentador mayor,* et qu'au surplus il sait que même avant d'obtenir ces emplois, Velazquez avait à lui des esclaves, entretenait de nombreux serviteurs et soutenait sa maison avec éclat.

Ainsi, encore, de la déposition de don Felix Machado de Silva y Castro, seigneur des maisons de Castro, Vasconcellos et Sierra d'entre Home et Cava, marquis de Montevelo, commandeur de San-Juan dans l'ordre du Christ, au royaume de Portugal; ce témoin dit n'avoir pas connu personnellement le grand'père et la grand'mère du candidat, mais comme ses biens ne sont guère distants d'Oporto de plus de huit à neuf lieues, il n'ignore rien de ce qui concerne les principales familles de cette ville

et particulièrement celle des Silva, à laquelle un de ses frères s'est allié ; il énonce qu'une branche de cette famille, les Silva y Souza, seigneurs de la *quinta* de Silva, située à trois lieues du monastère de Timuanes, siège et tête de l'ordre des bénédictins en Portugal, a précisément réédifié ce couvent de ses deniers.

A ces renseignements relatifs aux ancêtres de l'artiste, l'évêque de Leira, don Geronimo Mascarenas, conseiller d'État et membre du conseil suprême du Portugal, *sumiller de cortina* de Sa Majesté, et chevalier de l'ordre de Calatrava, vient en ajouter quelques autres recueillis par lui lors de ses divers voyages à Oporto, et qui établissent que plusieurs membres de la famille de Silva ont exercé des charges ou fait partie de certaines confréries uniquement accessibles aux personnes de condition noble.

Mais c'est assez nous étendre sur ce point de l'enquête, nous avons hâte d'en arriver aux dépositions des témoins et des artistes qui vivaient le plus avant dans l'intimité de Velazquez.

L'ordre de Santiago n'admettait point dans son sein quiconque avait été, de sa personne, ou avait eu un de ses ascendants, « marchand ou changeur », ou quiconque encore avait exercé quelque profession « vile ou mécanique[1]. »

Or Velazquez était peintre; même il portait le titre de « peintre du Roi » : son cas n'était pas niable. Manier le pinceau, c'était, aux yeux de certains casuistes de l'ordre, être quelque chose comme un artisan. Au surplus, il n'en avait pas fallu davantage pour que le conseil d'État écartât, en 1630, le nom de Rubens de la liste des personnes proposées par lui au choix de Philippe IV, pour aller occuper à Londres le poste de ministre résident[2].

1. Le formulaire des questions que les commissaires de l'ordre adressaient aux comparants contient textuellement la demande suivante : « 6. — Iten, si saben que el dicho de Silva Velazquez, su padre, y abuelos paterno y materno han sido, ò son mercaderes, ò cambiadores, o ayan tenido algun oficio vil, ò mecanico, y que oficio, y de que suerte ò calidad, y digan y declaren particularmente y con toda distincion lo que cerca desto saben ò han oido decir ».

2. Le comte d'Oñate propose (pour résident à Londres) Juan de Nicolalde et Juan Bautista Naumale, ajoutant qu'« il regarderait également comme très à propos le choix de la personne de Pierre-Paul Rubens, surtout pour la correspondance, et à cause des relations intimes que Rubens a dans cette cour; mais qu'il est difficile, à son avis, que le roi nomme son ministre un homme exerçant un métier, puisque, en fin de compte, Rubens travaille de ses mains et commerce de ce qu'il produit ». (Copie d'une délibération du conseil d'État, à la date du 21 décembre 1630, relative à la désignation d'un ambassadeur et d'un résident d'Angleterre, publiée par M. Cruzada Villaamil : *Rubens diplomatico español*. Madrid).

Ne sait-on pas, d'ailleurs, que les peintres ne cessaient d'avoira lors avec le fisc de constants démêlés, parce que celui-ci taxait leurs ouvrages, les traitant comme une marchandise quelconque sujette à gabelle (*alcabala*). Sur ce point donc, l'affaire des *preuves* présentait un semblant de difficulté que chacun des comparants par devant les commissaires enquêteurs s'applique à tourner. Les uns après les autres, tous ont soin d'affirmer que si Velazquez peint, c'est seulement par ordre du Roi et uniquement pour contribuer à l'embellissement et à la décoration du palais; qu'il n'a jamais vendu ou fait vendre de sa peinture et qu'il est, enfin, à leur connaissance qu'il ne possède et n'a ouvert à aucun moment de sa vie ni atelier, ni boutique, ni étalage de vente.

C'est dans ce sens que dépose don Geronimo Muñoz, lequel était un grand personnage et, avec cela, un collectionneur de haut goût, un peu initié lui-même, tout grand seigneur qu'il fût, à l'art de peindre. Telles sont bien aussi, en leur substance, les déclarations que viennent faire Alonso Cano, Juan Carreño, Francisco Zurbaran, Francisco de Burgos Mantilla, Angelo Nardi, Sebastian de Herrera, Pedro de la Torre, Juan de Villegas Gallego, peintres, sculpteurs, architectes qui étaient ou les élèves, ou les émules, ou les collaborateurs du maître dans les grands travaux du palais.

A l'appui de son témoignage, Carreño cite ce fait, que Velazquez ayant été appelé à peindre le portrait du cardinal Borja, alors archevêque de Tolède, il refusa d'en recevoir aucun prix, et que le cardinal ne put lui faire accepter, comme récompense, qu'un présent composé de bijoux d'argent et d'un *peinador*.

C'est sur ce même point que s'étend encore le plus complaisamment la déclaration de don Gaspar de Fuensalida, le même qui nous a déjà fait savoir en quelle haute estime Rubens tenait le talent de Velazquez.

« J'atteste, dit le bon greffier du Roi, que Velazquez n'a peint que ce que Sa Majesté lui a ordonné elle-même d'exécuter, soit pour ses palais, soit pour être adressé en présent à des princes étrangers. »

D'après don Gaspar, le roi aurait envoyé l'artiste à *trois* reprises différentes en Italie, et, à l'occasion de ces missions, le témoin rappelle de quel accueil affectueux Velazquez fut l'objet de la part des papes Urbain VIII et Innocent X, et comment, enfin, on le regardait partout comme « le plus parfait modèle de la peinture. »

A don Gaspar succède le marquis de Malpica, ce surintendant des palais qui, en une occasion dont nous avons parlé, avait eu avec l'artiste quelques démêlés. L'orgueilleux personnage affirme hautement que Velazquez ne tient et n'a jamais tenu de boutique de tableaux comme le font

les autres peintres, et que « sûrement le Roi — c'est du moins son avis, à lui témoin — ne concéderait jamais l'ordre s'il pouvait supposer qu'il en a été autrement ».

A la suite de la comparution de vingt-quatre témoins, la plupart personnes de marque, la tâche des commissaires pouvait être regardée comme terminée à Madrid. Ils se transportèrent donc à Séville pour y continuer l'enquête. Elle allait nécessairement porter sur la condition des père et mère de l'artiste, ainsi que sur celle de ses ascendants du côté maternel. A cet effet, les commissaires reçurent cinquante nouvelles dépositions; elles ne nous offrent pas grand intérêt. Ils se firent ensuite représenter l'original de l'acte de baptême du candidat, en prirent copie, et commencèrent de consulter les registres des délibérations du Conseil de ville, aux fins de s'assurer si les ascendants de Velazquez avaient été exemptés, comme nobles, d'un impôt local qu'on appelait *la blanca de la carne*. Mais, leurs premières recherches n'ayant donné que des résultats incomplets, un supplément d'information fut reconnu nécessaire par le Conseil de l'ordre; puis, finalement, Velazquez ayant produit tous les documents et titres exigés, le Conseil, présidé par le marquis de Tabara, décida, le 2 avril 1659, que les preuves présentées pouvaient être considérées comme entièrement suffisantes.

De la cérémonie de la prise de l'habit, le dossier des *Informaciones* ne fait aucune mention. Toutefois, nous savons par Palomino qu'elle eut lieu, avec la pompe accoutumée, le 28 novembre 1659, dans l'église de la Carbonera; que le marquis de Malpica servit de parrain au nouveau chevalier de Santiago, et que celui-ci reçut les insignes des mains de don Gaspar Perez de Gusman, comte de Niebla, héritier du duc de Medina-Sidonia.

Quelques semaines auparavant, le maréchal-duc de Gramont, envoyé à Madrid comme ambassadeur extraordinaire, avait fait son entrée solennelle. Il venait négocier le mariage de l'infante Marie-Thérèse et de Louis XIV. Velazquez fut chargé d'accompagner l'ambassadeur et son fils, le comte de Guiche, dans une visite qu'ils firent, un matin, au palais, afin de voir les tableaux et les statues qui décoraient la demeure royale. Le maréchal fut, paraît-il, fort sensible aux courtoises et nobles manières de son *cicerone*, car, pour lui témoigner sa gratitude, il lui fit remettre, avant de partir, une montre d'une grande valeur.

C'est très probablement à cette époque que l'artiste, pressé sans doute par le temps et par les circonstances, peignit, ou plus exactement, acheva de peindre ce portrait de l'infante Marie-Thérèse qui est catalogué au musée de Madrid sous le n° 1084. Ne pouvant peut-être obtenir de l'infante qu'elle posât à nouveau, Velazquez se contenta de prendre une

toile ébauchée quelque cinq ou six années auparavant, et de terminer, mais cette fois dans sa manière la plus souple et la plus libre, ce qu'il avait laissé précédemment inachevé. Et c'est encore une de ses plus délicieuses symphonies de couleur que ce portrait, fait tout entier de blancs écrus, de gris nuancés et de rouges, allant du rouge cramoisi du brocart des tentures jusqu'au rose passé, si délicat, du broché de la robe lamée d'argent. Comme elle est exquise dans sa sobriété, cette claire et pimpante harmonie de rouges et de gris argentins où, çà et là, brillent et se détachent discrètement quelque bijou, quelque nœud de rubans, touchés d'une note plus vive !

Il est piquant, en face de cette vivante peinture, de relire dans les *Mémoires* du maréchal de Gramont ce fragment, détaché d'une lettre adressée, sous la date du 22 octobre 1659, au cardinal de Mazarin; l'ambassadeur, qui sait devoir être lu par le roi et par Anne d'Autriche, s'essaye à faire un portrait de Marie-Thérèse aussi séduisant que possible; il le termine par un trait de flatterie à l'adresse d'Anne d'Autriche qui sent son courtisan :

« Quant aux qualités du corps — écrit le maréchal au sortir de la comédie où il a vu l'Infante, — elles ne peuvent être à mon sens plus agréables; c'est une blancheur qui ne se peut exprimer, des yeux perçants et vifs, la bouche belle; pour les dents, je n'en sçaurais parler, car la conversation a été trop courte pour les pouvoir remarquer, non plus que la taille, que la hauteur des chapins et un garde-infant large de deux aunes, peuvent aisément cacher, seulement l'ayant vu entrer et sortir de la salle de la comédie, elle m'a paru fort libre, le ton de la voix agréable, les cheveux de belle couleur, et afin de finir par un portrait qui puisse satisfaire Votre Éminence, je l'assurerai que c'est la parfaite ressemblance de la reine [1]. »

De cette même année 1659 datent également, d'après Palomino, les deux charmants portraits de l'infant don Philippe-Prosper et de l'infante Marguerite-Marie du musée de Vienne. Ce furent là, en même temps qu'une miniature de la reine Marianne d'Autriche, exécutée par Velazquez sur une petite plaque d'argent du diamètre d'un *real de Ségovie de à ocho*, les dernières productions de l'artiste.

Outre ces deux portraits d'infants, le musée de Vienne possède de Velazquez une œuvre d'une importance absolument capitale. Cette fois, c'est son intérieur même et sa propre *famille* que l'artiste a pris pour objectif. Sur le premier plan, la femme de Velazquez, Juana Pacheco, est

1. *Mémoires du maréchal de Gramont*, t. II, p. 224. Paris, 1716. V. également les *Mémoires de Mme de Motteville*, t. IV, p. 196. Paris, Charpentier, 1878.

assise soutenant sur ses genoux une mignonne petite fille qui vient de pleurer et qu'elle console; quatre jeunes garçons, différents entre eux par l'âge et la taille, sont debout, et placés ainsi : trois à la gauche et un à la droite de leur grand'mère. Au second plan, une main posée sur la tête de celui qui paraît être le second en âge, se tient doña Francisca, la fille de Velazquez et la femme de Mazo; plus à gauche, on voit Mazo lui-même s'inclinant légèrement vers l'aîné de ses fils, un adolescent déjà sérieux et grave; à son côté est placé Pareja, ce fidèle esclave qui a accompagné partout Velazquez et qui, un beau jour, s'est tout d'un coup révélé un peintre habile. Au fond d'une assez longue galerie éclairée par une large fenêtre, on aperçoit Velazquez occupé à peindre un portrait de la reine Marianne d'Autriche; une nourrice, tenant en brassière un tout petit enfant, s'approche de l'artiste.

Sur la paroi du fond, à gauche, se détache dans sa bordure d'ébène un portrait de Philippe IV; devant ce portrait, sur une table drapée de velours et chargée d'un vase de fleurs et de livres, est posé un buste de marbre blanc qui nous paraît être celui d'Élisabeth de Bourbon, cette première et si charmante femme de Philippe IV, dont la mémoire était restée pour Velazquez l'objet d'un véritable culte.

Sur cette toile, d'une très haute valeur comme coloris et comme exécution, et si intéressante à tant d'autres égards, l'artiste a donc groupé tout ce qui, de près ou de loin, lui était le plus cher. C'est une merveille que de voir quelle variété, quelle intensité de vie et quelle grâce à la fois spirituelle et attendrie il a apportées à peindre tous ces naïfs minois d'enfants, et comme il a su imprimer aux traits de l'aïeule et de la mère l'expression de la plus exquise tendresse!

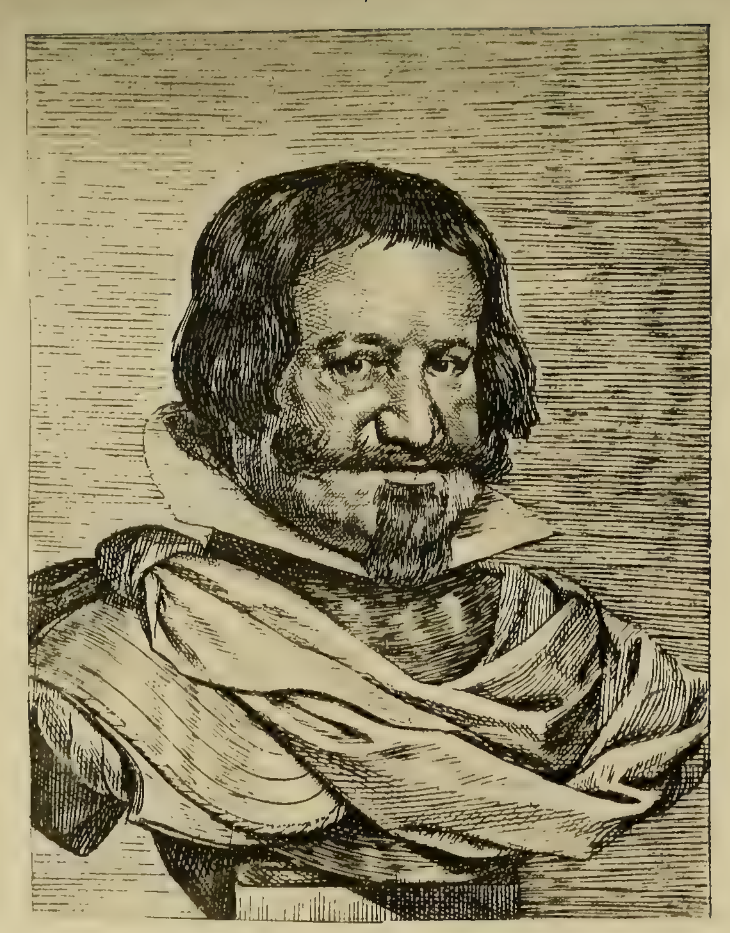
Chose étrange : aucun des biographes espagnols n'a mentionné cette peinture. A quelle date fut-elle exécutée? Ce dut être vraisemblablement vers 1651 ou 1652 : c'est, en effet, seulement à cette époque et après son retour à Madrid que, pour la première fois, Velazquez put faire le portrait de Marianne d'Autriche, dont le mariage avec Philippe IV avait eu lieu en 1649, alors que l'artiste était en Italie.

L'âge des enfants de Mazo, de Juana Pacheco et de sa fille Francisca, tels qu'ils apparaissent dans ce tableau, s'accorderait du reste avec cette date de 1651–1652. Marié en 1634, Mazo pouvait très bien avoir ce grand fils, déjà un petit homme, qui est sans doute ce don Gaspar, son aîné, en faveur duquel il obtint du roi, en 1658, la transmission de sa charge d'*huissier de la Chambre*[1].

1. La supplique de Mazo fait partie des Archives du Palais, *Maison de Phil. IV.*

LE COMTE DUC D'OLIVARÈS

(Eau-forte de Velasquez)



(Gravure au burin attribuée à Velasquez)

Gazette des Beaux Arts.

Imp Eudes

Pour achever de sceller la paix, convenue seulement en principe entre les deux couronnes, la date du mariage de Louis XIV avec l'infante avait été enfin fixée. [Le lieu choisi pour l'entrevue entre Philippe IV et son futur gendre allait être cette petite île des Faisans, qu'entoure la Bidassoa et la même qui, tant de fois déjà, avait servi de terrain neutre lors de la conclusion de traités et d'alliances de famille entre les deux maisons royales d'Espagne et de France.

Cette fois, et pour donner plus de solennité à la rencontre des deux rois, des préparatifs, d'une grande importance furent ordonnés. Un pavillon avec des galeries d'accès et des portiques devait être construit dans l'île et chacune des deux nations eut naturellement à cœur d'en orner les salles avec toute la magnificence et la splendeur possibles.

Ce fut Velazquez que Philippe IV chargea du soin de diriger la décoration et l'aménagement de la partie du pavillon considérée comme étant en territoire espagnol. Le 7 avril 1660, l'artiste quittait Madrid, accompagné de son gendre Mazo et de Joseph de Villareal, ses deux *aides fourriers*. Devançant de huit jours le départ du roi, l'*aposentador mayor* devait, tout le long de la route que Philippe allait suivre, préparer partout des logements pour la cour et faire mettre le château de Fontarabie en état de recevoir le roi.

Velazquez employa à présider à ces diverses tâches jusqu'au 2 juin, jour où le roi d'Espagne quitta Saint-Sébastien et vint à Fontarabie. Le lendemain 3 juin, le mariage de l'Infante fut célébré par procuration ; don Luis de Haro, ministre d'Espagne, agissant comme représentant le roi de France. Enfin, le 6, après une entrevue entre l'Infante-reine, Anne d'Au-

— Dossier 79, n° 360. Mazo expose dans cette pièce que la charge d'*huissier de la chambre* lui a été donnée à l'occasion de son mariage avec la fille de Diego Velazquez, en 1634. Il dit qu'il a de nombreux enfants et que le roi l'ayant, l'année précédente, nommé *ayuda de furiera*, on lui a supprimé ses gages d'huissier; en conséquence, il demande au roi que cette charge soit transférée, comme étant la dot de sa mère, à Gaspar del Mazo, son fils, et petit-fils de Diego Velazquez. Il ajoute que ce fils est d'âge d'entrer au service de Sa Majesté. (Datée du 3 octobre 1658.)

A cette pièce est jointe la délibération du *Bureo*, la pétition de Mazo lui ayant été transmise par le roi, pour avis. Cette délibération répète à peu près les motifs allégués par Mazo, et fait connaître l'opinion des membres du *Bureo*, qui est favorable. Nous y relevons, toutefois, cette indication nouvelle pour nous et qui ne se trouve pas dans la pétition de Mazo, que la charge d'*huissier de la chambre était la dot de la défunte femme de Mazo, fille de Velazquez* ». Ainsi, Francisca était morte en 1658; mais depuis quand ?

Le roi fit droit à la demande de Mazo.

Un autre de ses fils, Baltazar del Mazo, obtint également un emploi dans la maison de Philippe IV.

triche et Philippe IV, son frère, la paix entre les deux rois fut jurée par eux avec beaucoup de solennité. Cette imposante cérémonie, à laquelle assistèrent les plus grands personnages appartenant aux deux cours, eut lieu dans la salle dite de la *Conférence*, qui occupait le milieu du pavillon.

« Chaque côté de cette salle — dit Mme de Motteville — était meublé, par les deux rois, de belles tapisseries et de brocarts. Celles d'Espagne étaient admirablement belles, et certaines choses aussi du côté du roi étaient plus riches. »

Velazquez, qui avait pris part à l'organisation de toutes les fêtes et des cérémonies où figurait Philippe IV, s'y était fait remarquer par la distinction et la noblesse de ses manières, au moins autant que par l'élégance et la richesse de son costume.

Il fut vivement complimenté de tous côtés pour les soins, le tact et le goût exquis qu'il n'avait cessé d'apporter dans l'accomplissement des devoirs de sa charge. Mais ces multiples occupations lui avaient imposé de trop rudes fatigues. Son retour à Madrid fut pour les siens une heureuse surprise, car le bruit de sa maladie, même de sa mort, s'était répandu quelques jours avant son arrivée. Toutefois, et malgré sa santé ébranlée, il parvint, quelque temps encore, à retrouver assez de forces pour reprendre son service auprès du roi. Mais, tout d'un coup, le 31 juillet, après avoir fait acte de présence au palais, il se sentit souffrant; bientôt il fut en proie à de nombreux et violents accès de fièvre. Sentant que sa fin était prochaine, il fit ses dernières dispositions, légua tous ses biens à Juana Pacheco, désignant son vieil ami don Gaspar de Fuensalida et son gendre Juan del Mazo pour ses exécuteurs testamentaires.

Malgré tous les soins que lui prodiguèrent les propres médecins du roi, il mourut, le 6 août 1660, dans la soixante et unième année de son âge.

Velazquez fut enterré en grande pompe dans le caveau que possédait Fuensalida dans l'église paroissiale de San-Juan, située près du palais; à l'époque de l'occupation française, cette église fut abattue pour créer la place d'Oriente.

Un de ses élèves, Alfaro, qui se piquait de belles-lettres, composa en son honneur une longue épitaphe latine, rapportée par Palomino.

Huit jours après, le 14 août 1660, Juana Pacheco mourait subitement. Ses restes furent déposés près de ceux de son mari.

La mort du grand artiste fut pour sa famille l'origine d'assez graves et longues difficultés. Depuis son retour à Madrid, il n'avait point eu le loisir et la tranquillité nécessaires pour rendre compte des avances que lui

avait faites le trésor royal, afin de couvrir les dernières acquisitions de statues et de tableaux en Italie et les dépenses du voyage de Fontarabie.

D'un autre côté, le trésor lui devait à lui-même, depuis de longues années, des arriérés de ses gages et des sommes assez élevées pour prix de ses tableaux. Cette situation, déjà passablement embrouillée par suite de l'incurie de l'administration des deniers royaux, fut habilement exploitée par l'envie. La grande situation qu'il occupait à la cour, la faveur et l'amitié dont l'honorait Philippe IV n'avaient pas manqué de soulever contre lui de jalouses passions. Il y parut alors : ce qu'on n'avait osé tenter pendant sa vie, on essaya de le faire après sa mort. Sitôt qu'on sut que, des comptes de la liquidation provisoirement établie par Mazo lui-même, la succession restait devoir au trésor une somme assez importante, *un million deux cent vingt mille sept cent soixante dix maravédis*, des bruits déshonorants pour la mémoire de l'artiste se répandirent dans Madrid. Les agents du fisc firent mettre tous ses biens sous séquestre ; il ne fut levé qu'en 1666, et seulement après que Mazo eut, conformément à une décision prise par le *Bureo*, remboursé intégralement la moitié de la somme due au trésor, l'autre moitié étant considérée comme représentant ce que le trésor devait de son côté à Velazquez[1].

Les pièces, ainsi que les comptes relatifs à cette étrange affaire, qui ne saurait entacher en rien la probité du grand peintre, sont conservés parmi les *archives de la maison de Philippe IV*, au palais de Madrid.

Les portraits de Velazquez, ceux du moins où il s'est peint lui-même, ne sont pas nombreux. En dehors du plus important de tous, du portrait en pied des *Meninas*, nous ne voyons guère à citer que celui des *Casas consistoriales* de Séville, dont il existe une copie au palais de San-Telmo ; celui du Musée de Valence[2] et, enfin, un seul sur les deux que conserve le Musée de Florence. Nous ne connaissons pas le portrait qui

1. Un inventaire des meubles, tableaux, bijoux qui se trouvaient placés dans la galerie de l'appartement de l'Infant, où travaillait Velazquez, fut dressé, le 10 août 1660, par L.-F. de Contreras, aposentador du palais, en présence des deux exécuteurs testamentaires.

Sur cet inventaire, qui fait partie des *Archives du Palais*, nous ne voyons figurer qu'un seul tableau de Velazquez. C'est, au dire de l'inventaire, le *portrait d'une dame anglaise*. Ne serait-ce point là, plutôt, le portrait, demeuré inachevé, de la duchesse de Chevreuse? Mais, quoi qu'il en soit, il faut ajouter cette toile à la liste des peintures de Velazquez qui sont perdues.

2. Le portrait de Velazquez du Musée de Valence a été gravé d'une façon remarquable par Fortuny. Il figure en tête de la *Memoria* des peintures de l'Escurial, publiée par M. Ch. Davillier.

est à Munich, non plus que ceux qu'on signale dans diverses collections d'Angleterre[1].

Le livret de l'ancienne *galerie espagnole,* rassemblée par les soins du roi Louis-Philippe, et qui fit quelque temps partie du Musée du Louvre, mentionnait un portrait de Velazquez. Mais c'était là une désignation purement hypothétique et, d'ailleurs, toute gratuite : la tête de jeune homme qu'on avait ainsi baptisée se trouve aujourd'hui au palais de San-Telmo, à Séville. C'est bien une peinture de Velazquez, mais ce n'est pas son portrait.

Bien rares aussi sont les dessins du maître, ceux du moins qui peuvent prétendre à être considérés comme absolument authentiques. Cette même insigne rareté existait déjà, paraît-il, dès la fin du siècle dernier, au temps où Cean Bermudez, qui la constate, préparait les matériaux de son *Diccionario.*

On connaît ce dessin à la pierre noire, exposé dans une des salles du Louvre, et qui représente le *cheval* placé au premier plan dans la célèbre toile dite des *Lances.* Eh bien ! malgré ses lettres de noblesse, — car il nous vient de Mariette, — nous doutons de sa parfaite authenticité, et pour cette raison, d'ailleurs facile à contrôler, que c'est là un dessin fait *d'après le tableau terminé* et non une première pensée, une étude destinée à servir à l'exécution même du tableau. A notre avis donc, et quoi qu'en dise le savant catalogue de M. Reiset, ce dessin n'est autre chose qu'une note prise par une main étrangère, d'ailleurs fort habile, en face de la peinture du maître.

L'Institut de Jovellanos, à Gijon, petite ville de la côte cantabrique, possède quelques croquis et études de Velazquez, légués peut-être par Jovellanos, mais dont la provenance n'est pas toutefois suffisamment établie. Nous y avons noté un croquis à la plume d'un lourd *carrosse attelé de deux chevaux,* tel que l'artiste en a peint dans ses rendez-vous de *chasse* et ses *Vues du parc d'Aranjuez,* et aussi une académie d'homme à la sanguine, qui pourrait bien être une étude pour son tableau du *dieu Mars.* Quant aux moyens d'exécution employés le plus habituellement par l'artiste, Cean Bermudez signale surtout la plume, taillée grossièrement, et le pinceau trempé d'encre de Chine ou de bistre[2].

1. M. W. Stirling possède une miniature qu'il dit être de la main du maître. La gravure s'en trouve en tête de son livre sur *Velazquez et ses œuvres.* Paris, Ve Renouard, 1865.

2. « Sus dibujos van por el mismo camino, siempre abreviados, siempre llenos de gracia y de sabiduria, tocados con pincel à la aguada, ò con pluma mal cortada : son muy raros y muy apreciables... » (Cean Bermudez, *Diccionario*, t. V, p. 177.)

En décrivant précédemment quelques-uns des portraits du comte-duc d'Olivarès, nous avons dit que Velazquez avait gravé à l'eau-forte un de ces portraits; de plus, nous avons ajouté que nous croyions pouvoir lui attribuer un autre portrait du comte-duc, gravé celui-là au burin, et nous avons promis de fournir quelques éclaircissements sur ces deux rarissimes productions. Velazquez graveur! N'y a-t-il pas là de quoi piquer au vif l'incrédulité, l'ignorance des collectionneurs et des iconographes? Mais pourquoi, comme l'ont fait Rubens, Van Dyck et presque tous les peintres espagnols, ses contemporains, Velazquez n'aurait-il pas gravé lui-même?

Or il a gravé : c'est là précisément ce que nous allons prouver. Pour plus d'évidence, et parce que, ici, des reproductions valent mieux que toutes les descriptions, la *Gazette*, qui a eu la bonne fortune d'avoir à sa disposition des photographies obtenues d'après les épreuves de l'eau-forte et de la gravure au burin, met sous les yeux de ses lecteurs les photogravures absolument parfaites de fidélité de ces deux petits chefs-d'œuvre. Puissent ces *fac-similés* aider les curieux à retrouver quelque épreuve ignorée; la trouvaille serait d'importance.

Occupons-nous d'abord de l'eau-forte.

C'est le cabinet des estampes de Berlin qui est en possession de l'épreuve reproduite par la *Gazette*. Est-elle unique? C'est ce que nous nous garderons bien d'affirmer; en tout cas, elle doit être fort rare. Cette épreuve fut acquise à Madrid par M. le baron de Werther; elle provenait de la collection de Cean Bermudez. Au bas de la gravure, comme il le fit avant sa mort pour classer les dessins et les estampes de sa collection, le savant critique d'art espagnol avait pris le soin d'écrire la note suivante : « Este retrato del Conde Duque de Olivarès, grabado por Velazquez, es el mismo de que hablo en mi *Diccionario de los professores de las bellas-artes en Espana*, et à la suite il data : *Madrid, 22 sept. en 1813*, et signa en toutes lettres : *Cean Bermudez*.

Ainsi cette épreuve est donc bien la même qui avait servi à Cean Bermudez quand il rédigeait sa biographie de Velazquez pour son *Dictionnaire historique des plus illustres artistes espagnols*, et lorsqu'il écrivait les lignes suivantes : « Rien n'est plus rare que l'eau-forte du portrait du comte-duc d'Olivarès que Velazquez a gravée. Cette eau-forte est *reprise au burin* dans les cheveux, les moustaches et la royale, avec des touches très délicates de *pointillé* dans les chairs; elle a trois pouces de large. [1] »

1. « No es menos (raro) el retrato del conde duque de Olivares que grabò al agua fuerte, el qual esta tocado con buril en el pelo, en los bigotes y perilla, con puntos muy delicados en la carne, y tiene tres pulgadas de largo ». (Cean B., *Diccion.*, t. V, p. 177.)

Or la compétence, l'autorité de Cean Bermudez en matière d'iconographie espagnole n'étant pas de celles qu'on discute, nous nous permettrons de regarder comme choses établies et démontrées, d'abord, que Velazquez a gravé à l'eau-forte et, subsidiairement, qu'il s'est servi du burin et même du pointillé pour retoucher et terminer sa planche.

Venons-en maintenant à la seconde pièce, la gravure au burin du même portrait du comte-duc d'Olivarès, gravure que nous croyons pouvoir également attribuer à Velazquez.

L'épreuve dont la *Gazette* donne la reproduction faisait partie de la précieuse collection de portraits formée à Madrid par notre savant collaborateur et ami, feu don Valentin Carderera[1]. Cette épreuve, cédée à l'État en même temps que sa collection, se trouve aujourd'hui à la bibliothèque nationale de Madrid, où elle est classée sous cette rubrique : *Grabadores espanoles.* — De Velazquez : en opinion de algunos, el precioso *retrato del conde duque de Olivares*[2]. » Le catalogue fait donc des réserves quant à l'attribution de cette pièce, et, tout en l'imitant, nous allons cependant essayer d'établir que cette gravure au burin est bien, tout comme l'eau-forte, l'œuvre personnelle du maître.

Si nous comparons, dans la gravure au burin, le dessin de la tête avec l'eau-forte, nous restons frappé de l'analogie, de l'identité dans la construction, dans la distribution des masses, dans toutes les grandes lignes, qu'offrent entre elles les deux estampes : là-dessus, croyons-nous, il ne saurait y avoir doute ; les deux portraits procèdent d'un seul et même dessin original, modifié, corrigé sans doute en quelques parties, mais cela par suite et en raison même de la diversité des procédés employés dans les deux gravures.

Maintenant, Velazquez savait-il manier un burin? Pour répondre à cette question, il nous suffit, ce semble, de renvoyer au passage textuellement cité plus haut de Cean Bermudez. Or, puisque l'artiste avait lui-même repris au burin diverses parties de son eau-forte, nous ne voyons pas pourquoi il n'aurait pas gravé entièrement le second portrait. Cette hypothèse nous semble même d'autant plus admissible qu'autour de Velazquez et sous sa direction travaillaient quelques graveurs au burin, entre autres Jean de Noort, qui grava divers portraits d'après les originaux du maître, et, notamment, le portrait du comte-duc d'Olivarès.

1. Cette épreuve porte dans sa marge les mots : *el conde duque*, écrits de la main même de Velazquez; telle était du moins l'opinion de M. Carderera.

2. *Noticia* del plan general de clasificacion adoptado en la sala de estampas de la biblioteca nacional y breve catalogo de la coleccion, por D. Isidoro Rosell y Torres.— Madrid, 1873.

C'est peut-être ce de Noort ou van Noort, établi à Madrid durant de longues années, qui fut l'initiateur de Velazquez dans ses essais de gravure; mais, quel qu'ait été son guide, Velazquez ne dut pousser ni bien longtemps ni bien avant cet apprentissage, si nous en jugeons par le portrait du comte-duc. De quelle inexpérience, de quelle maladresse, de quelle gaucherie l'apprenti graveur ne fait-il pas preuve dans cet essai, et comme cela sent peu l'homme de métier! Mais aussi, par contre, quel coloris, quelle intensité d'expression et de vie dans cette tête si brutalement, si gauchement modelée; comme tout nous y révèle le peintre, et, disons toute notre pensée, la griffe de l'artiste de génie, la main de Velazquez!

Pour compléter cette étude, il nous reste à dire quels furent les principaux élèves de Velazquez et quels ouvrages les recommandent à notre attention : ce sera l'objet d'un dernier article.

PAUL LEFORT.

(La fin prochainement.)



EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE M. CLAUDE MONET

M. Claude Monet est quelqu'un en art; il a sa manière de voir, qui n'est pas celle de tout le monde, et il ne se soucie de mentir à son sentiment personnel, malgré tout le profit qu'il trouverait à se rallier au sentiment le plus répandu. Peut-être est-ce pour cela que le public lui tient rigueur. L'ensemble des peintures qu'il a montrées le mois dernier, dans l'appartement du boulevard de la Madeleine que M. Durand-Ruel a transformé en galerie d'exposition, n'a pas excité une curiosité bien vive, et pourtant elles méritaient d'attirer l'attention. Il n'est pas équitable de condamner une peinture sans l'avoir vue, et c'est pour répondre à ce déni de justice que nous prenons la plume. Faut-il accuser le fâcheux éclairage du local? M. Bonvin, très artiste, très original, lui aussi, avait passé là quelques jours auparavant, sans plus de succès. Le dédain de la foule semble avoir porté malheur à ces galeries nouvelles : il faudrait, pour conjurer le mauvais sort, y organiser une succursale de l'exposition des aquarellistes, mais je ne crois pas que telle soit l'intention de M. Georges Petit.

Quoi qu'il en soit, M. Monet a pour lui l'estime des peintres et l'enthousiasme d'un petit cercle d'amateurs. On lui sait gré de ne pas courir les succès faciles, personne ne s'avisant de le taxer d'ignorance, comme on l'a fait, en toute raison, il faut le reconnaître, pour la plupart des peintres qui se recommandent de l'impressionnisme. Le bruit s'est accrédité qu'il peint toujours en plein air, avec le modèle sous les yeux; ses tableaux sont autant d'études, et non des répétitions d'esquisses arrangées et polies sous le jour complaisant de l'atelier. Les amateurs qui croient à la beauté souveraine de la nature et se soucient médiocrement des embellissements matériels que l'habileté d'un artiste peut y ajouter, en puisant dans le

fonds de l'expérience de ses devanciers et de ses contemporains, ces amateurs-là, — ils ne sont pas légion, — prisent hautement la peinture de M. Monet. Ils prétendent y trouver, en outre d'un sentiment élevé qui lui est propre, de précieuses garanties d'exactitude qu'aucune autre marque de fabrique ne leur assure au même degré.

L'opinion de ces amateurs me paraît fondée, en ce qui touche le sentiment personnel de M. Monet; ce sentiment est indéniable. Quant à la croyance à l'exactitude de ses copies de la nature, je crois qu'elle repose sur une erreur. L'exactitude de M. Monet est une exactitude relative, et il en va de même de celle de tous les peintres et de toutes les peintures anciennes ou récentes. Peut-être l'acuité visuelle de cet artiste lui permet-elle de serrer de plus près qu'un autre les phénomènes de la nature, mais il vient se heurter comme les autres devant l'impuissance de son art. La science nous le démontre avec sa rigueur implacable : les couleurs employées par les peintres ne sont que de ternes reflets des colorations naturelles; elles n'ont ni l'éclat dans les clartés ni les profondeurs dans l'ombre; c'est un clavier auquel manquent les octaves extrêmes. Le peintre qui prétend au réalisme absolu poursuit donc une chimère. Quant au réalisme d'impression, il est possible d'y atteindre : la peinture étant une transposition, si l'artiste possède une habileté suffisante, il doit nous rendre intégralement les lignes et l'harmonie du morceau transposé. Un air ne change pas à être baissé de ton; tout au plus y perd-il de son brio, mais ses qualités essentielles d'expression restent les mêmes.

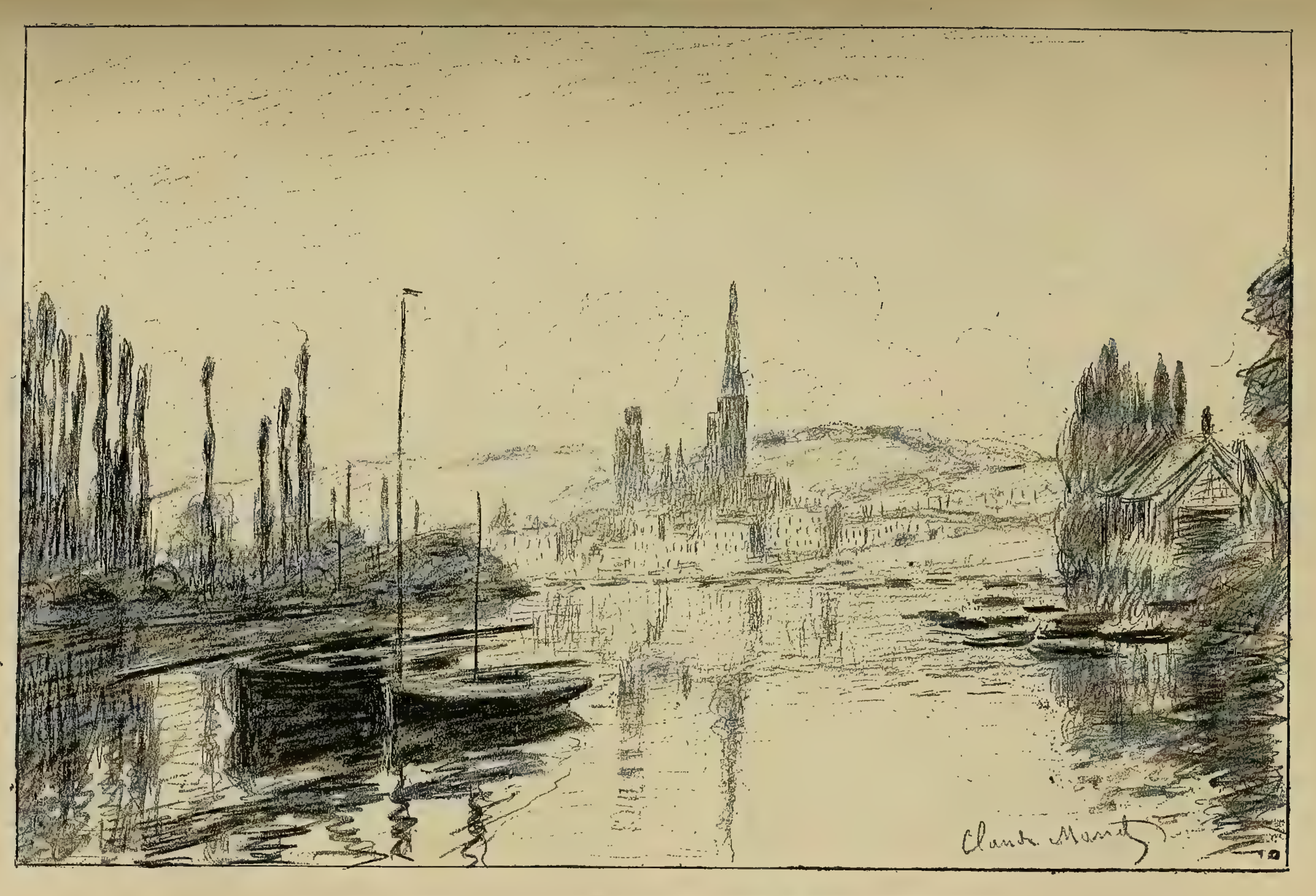
Incontestablement, M. Monet sait transporter sur la toile des impressions corrélatives à celles qu'il ressent devant la nature : c'est un artiste ému et émouvant. D'où vient que la popularité, qui s'attache si facilement aux faiseurs d'à-peu-près, semble le fuir, et que le nombre de ses admirateurs soit si restreint parmi les juges autorisés de la peinture? Il n'y a pas à lui reprocher les attentats contre le bon sens et le bon goût qui ont fait honnir à juste titre la majeure partie des prétendus adeptes de l'école impressionniste. Tout ce qu'il peint est bon à peindre; il est sensible aux beaux aspects de la nature et les perspectives de son choix n'ont rien d'apocalyptique; les sentiments qu'il vise et qu'il exprime sont d'un raffiné, d'un poète.

Serait-ce sa manière de peindre? mais elle n'a rien d'excessif, ni surtout, ce serait plus grave, rien de nouveau. M. Monet peint comme ont peint beaucoup d'excellents maîtres, autrefois et de nos jours; il étale de la couleur juste ce qu'il en faut pour exprimer non la couleur même d'un objet, mais la coloration que cet objet lui paraît avoir à la distance et dans

le milieu où il se trouve placé. Pour atteindre son but, il met en pratique les lois des contrastes, des complémentaires, de l'irradiation, en un mot, tous les secrets de nature que Veronèse et Rubens, pour ne citer que deux noms respectés, avaient pénétrés et mis en pratique longtemps avant que la science s'avisât de les réglementer. Certes, la façon dont M. Monet applique les lois de la couleur a des allures radicales bien faites pour effaroucher les timides; mais, à défaut des grands maîtres que nous venons de citer, ne peut-il se recommander d'un peintre de nos jours très haut placé dans l'estime publique? Les audaces de M. Monet, nous les retrouvons dans les pastels de Millet, la plus étonnante, la plus magistrale leçon de peinture qui nous ait été donnée depuis longtemps; et l'on sait si ces ouvrages magnifiques font bonne figure sur le marché contemporain.

Ainsi, voici un peintre dont on ne peut contester le savoir, le goût, l'inspiration; il traite de sujets qui émeuvent les plus indifférents quand ils sont devant la nature, et pourtant le public reste froid, méfiant, pour ne pas dire hostile. Seuls, quelques amateurs et un nombre plus grand de peintres proclament son mérite, et, devant la moindre de ses toiles, s'échauffent jusqu'à l'enthousiasme. Il se passe là un fait étrange dont nous voudrions retrouver la cause. Pour nous, M. Monet peint dans une langue étrangère, si l'on peut dire, dont lui seul, avec quelques initiés, possède le secret. Cette langue n'est pas apprise, elle est naturelle, et ceux qui la comprennent n'ont pas conscience de ce surcroît de richesse, si c'en est un. Une raison toute physique nous permettra peut-être d'expliquer à la fois le peintre, ses admirateurs et ses critiques. La vision de M. Monet est exceptionnelle; il voit autrement que la majorité des humains, et, comme il est sincère, il s'efforce à reproduire ce qu'il voit. On sait qu'il y a dans le spectre solaire une zone de rayons que le cristallin intercepte au passage et qui, par conséquent, n'impressionnent pas la rétine. Cette zone, appelée ultra-violette parce qu'elle s'étend au delà des radiations violettes dont tout le monde a la perception, joue un rôle considérable dans la nature, mais ses effets ne sont pas de l'ordre optique. Cependant des expériences récentes de M. de Chardonnet ont démontré d'une façon absolue que cette partie invisible du spectre est vivement ressentie par quelques personnes. M. Monet est du nombre certainement; lui et ses amis voient violet : la foule voit autrement; de là le désaccord.

Je demande pardon à M. Monet d'avoir soumis son talent à cette investigation scientifique, et je le prie de ne voir qu'une marque de sympathie dans les réflexions qu'elle m'a suggérées. Je ressens vivement l'impression poétique qui se dégage de ses œuvres; j'admire l'audace et la



VUE PRISE A ROUEN, PAR M. CLAUDE MONET. — (Dessin de l'artiste d'après son tableau).

sobriété de sa facture, et je suis étonné des résultats plastiques qu'il en obtient. Ses harmonies sont exquises et d'une justesse irréprochable; mais... mais il m'arrive souvent d'être étonné, choqué même, par la tonalité du morceau; l'impression première me semble étrange et invraisemblable, parce qu'elle met en branle des fibres nerveuses qui, chez moi, sont à peu près muettes devant la nature.

Il est des tableaux où M. Monet arrive à contenter tout le monde, sauf lui-même peut-être; ce sont ceux qui ont été peints sous un jour discret, tamisé par un ciel chargé de vapeurs, interceptant en grande partie les radiations violettes : telle, cette *Vue prise à Rouen*, au ciel ambré, fondu, profond, qui semble détaché d'un tableau de Cuyp; tels, ces *Vues de Hollande*, cet *Effet de neige à Argenteuil*, cette *Église de Varengeville* par un soleil couchant, et *La marée basse*, avec ces imposantes falaises de Varengeville, chargées de mousses et se mirant dans une eau tranquille, filtrée par les sables de la plage : une merveille d'impression, une peinture d'un charme et d'une justesse rares : tout y est à sa place et rendu dans sa coloration, sa forme et sa consistance naturelles.

Où les yeux du public commencent à se révolter, c'est quand M. Monet se prend à lutter avec le soleil. L'éclat des rayons jaunes exalte la sensibilité nerveuse du peintre, puis l'aveugle, et alors se produit en lui le phénomène physiologique bien connu de l'évocation de la couleur complémentaire; il voit violet. Ceux qui aiment cette couleur vont être satisfaits : M. Monet exécute pour eux une exquise symphonie en violet. Le motif est toujours bien choisi : ce sera une puissante falaise aux végétations tordues, rissolées par la brise de mer, découvrant par place, sa vigoureuse ossature et regardant dans les eaux bleues la silhouette de son ombre. Une maisonnette au toit rouge se dresse dans un coin, comme pour donner le *la*.

Pour bien voir la peinture de M. Monet et en apprécier les qualités exceptionnelles, il faut passer outre à l'impression première qui, pour beaucoup, n'est pas dans la gamme connue, réputée naturelle; bientôt l'œil s'accoutume et l'esprit s'éveille : le charme peut agir. Alors il est permis de se demander quel autre que M. Monet, parmi les paysagistes contemporains, sait exprimer avec cette hauteur d'intuition les harmonies de la nature; et, passant à l'analyse des détails, quel autre dessine avec cette sûreté de goût et de main les lignes fuyantes de la verdure en mouvement ou les arêtes et le modelé des assises, de la terre ferme. Quand on veut bien se poser ces questions, il est rare que la réponse ne soit pas favorable au peintre.

En résumé, M. Claude Monet, si extraordinaire que soit sa manière



ÉGLISE DE VARENGEVILLE, AU SOLEIL COUCHANT, PAR M. CLAUDE MONET. — (Dessin de l'artiste d'après son tableau).

de voir et d'exprimer, nous semble réunir toutes les qualités que l'on est heureux de rencontrer dans un peintre : il est impressionné par la nature et il impressionne ; il sait son métier et il le prend par les grands moyens, dédaignant les petites ressources d'atelier et ne se souciant pas du tort que ce dédain peut porter à ses intérêts professionnels. Voilà, ce me semble, un signalement qui répond à l'idée qu'on se faisait autrefois du véritable artiste. Nous avons cru équitable d'écrire le nom de ce peintre dans une revue qui prétend être rangée parmi les journaux conservateurs de l'art : c'est dire que nous nous refusons à voir en lui un anarchiste de la peinture. La vérité est que nous sommes effrayé du nombre toujours croissant des peintres et de la rareté extrême des artistes ; notre devoir bien entendu n'est-il pas d'accueillir avec sympathie tous ceux qui se présentent, même quand les dehors ne sont pas tout à fait de notre goût ?

ALFRED DE LOSTALOT.



LE FREYDAL



e *Freydal* appartient à cet ensemble de travaux littéraires et artistiques que, pendant une vingtaine d'années, Maximilien Ier fit exécuter, avec une magnificence vraiment impériale, pour la gloire de son règne. Le chevaleresque empereur se montra toujours très soucieux de laisser de lui-même à la postérité un souvenir durable et éclatant. Ne dit-il pas quelque part : « Quand un homme meurt, il ne reste de lui que ses œuvres ; si, durant sa vie, il n'en a pas perpétué le souvenir, sa mémoire disparaît après sa mort et s'éteint avec le glas funèbre; aussi l'argent que je dépense pour cet objet n'est-il pas perdu ». Et, conformément à ce désir d'immortalité, Maximilien trace de sa propre main un programme considérable de publications illustrées destinées toutes à conserver la mémoire des principales étapes de sa vie. Cette espèce de cycle comprend le *Freydal,* joûtes, tournois, mascarades et momeries à l'occasion du voyage pour demander la main de Marie de Bourgogne ; le *Theurdank,* récits des épisodes du voyage d'épousailles; le *Weisskunig,* histoire brillante de la vie et du règne de l'empereur; le *Triomphe,* consécration de ses principales victoires; enfin l'*Arc triomphal,* monument élevé à l'illustration de la maison d'Autriche.

Sauf le Theurdank édité en 1517, aucune de ces œuvres ne fut livrée à la publicité du temps de l'empereur; l'Arc triomphal parut en 1559, le Weisskunig en 1775, le Triomphe en 1796. Quant au *Freydal,* il ne fut jamais exécuté ; on le connaissait à peine par le manuscrit illustré qui devait servir de base à la publication gravée ; ce manuscrit, dont l'odyssée a été assez aventureuse, vient de revoir le jour, grâce à la haute sol-

licitude de l'empereur François-Joseph II, qui fait réunir, par les soins éclairés du comte Folliot de Crenneville, son premier chambellan, les documents épars dans les archives impériales, relatifs au règne de Maximilien Ier. M. Quirin von Leitner a été chargé de rédiger le texte explicatif. Confiée aux soins d'un connaisseur aussi savant et aussi expert que M. de Crenneville, dont le nom fait autorité, l'entreprise a été menée à bonne fin. Rien n'a été épargné, ni pour le texte ni pour les planches. C'était une assez grosse affaire que de présenter au public deux cent cinquante-cinq héliogravures de grande dimension, reproduisant exactement, sauf la couleur, des dessins vieux de plus de trois siècles et demi.

Quelle est la signification du mot *Freydal ?* L'étymologie en est restée inconnue. C'est le nom que prend le chevalier représenté sous les traits de Maximilien, qui joue le rôle principal dans les joutes, tournois et momeries. Le livre même est une suite de deux cent cinquante-cinq dessins, dont les contours à l'encre noire sont exécutés à la plume ou au pinceau et coloriés à la gouache ou à l'aquarelle. Ces dessins vont quatre par quatre; trois d'entre eux étant consacrés aux joutes, passes d'armes et tournois, le quatrième aux danses. Ce sont autant de représentations des réjouissances chevaleresques qu'organisait Maximilien dans son passage à travers les différents châteaux de ses vassaux ou de ses alliés. Au bas de deux cent douze de ces dessins sont inscrits les noms des personnages, sauf celui de Freydal, facilement reconnaissable. A part deux exceptions, les joutes et tournois ne mettent aux prises que deux combattants à pied ou à cheval, Freydal et son adversaire. Quant aux danses, elles comportent naturellement un plus grand nombre de figures; il est à noter que jamais Maximilien ne paraît en costume de danseur; sans doute cet accoutrement eût semblé déroger à la majesté impériale et royale.

Le *Freydal* a été soumis à de nombreuses épreuves, depuis le jour où Maximilien en conçut la première idée jusqu'à l'époque toute récente où il a connu le grand jour de la publicité.

Dans un *Gedenkbuch* (livre de souvenirs de Maximilien) tenu de 1505 à 1508, il est question du Char de triomple et du Theurdank, sans qu'il soit fait mention du *Freydal;* toutefois, sur un feuillet de garde, on lit quelques mots de la même écriture, où le *Freythart,* comédie, semble rapproché du Theurdank, tragédie, dont il formerait comme l'introduction. Dans un autre *Gedenkbuch,* écrit, par l'ordre de Maximilien, de la main de Marx Treytz Saurwein, son secrétaire intime, pour les années 1509-1513, il est question du *Freydal* en même temps que de l'Arc de

triomphe, du Weisskunig, du Theurdank et du Char triomphal. Un manuscrit de 1512, où se trouvent des corrections de la main même de l'Empereur, indique avec détails l'ordre des courses. Dans une lettre adressée, le 14 octobre 1512, à son conseiller et trésorier Sigmund de Dietrichstein, Maximilien est plus explicite : « Le *Freydal* est déjà à moitié achevé; nous en avons fait faire à Cologne la plus grande partie. Nous avons aussi terminé la moitié du Weisskunig; mais les images, car il y en a beaucoup, ne sont pas encore taillées sur bois; il en est de même des images qui appartiennent au *Freydal :* il y en aura beaucoup, près de deux cent cinquante, rien que pour le *Freydal* ». Il semblerait donc qu'à cette date, 1512, le travail fût assez avancé; mais dans le dernier *Gedenkbuch,* qui se termine au 6 décembre 1514, à peine en est-il fait mention. Cependant c'est de cette année 1515 que date la momerie de la feuille monogrammée n° 116. C'est encore en 1515 que doit avoir été terminé le projet en couleur de l'ouvrage; car, dès le commencement de l'année suivante (février 1516), l'Empereur écrivant à Conrad Peutinger[1] d'Augsbourg lui envoie six images, dont trois appartenant au *Freydal,* deux au Theurdank et une au Weisskunig. Peutinger répond à l'empereur (juin 1516) : « Les trois images du Theurdank et du Weisskunig sont depuis longtemps dessinées, taillées et achevées; mais, quant aux trois images du *Freydal,* j'ai représenté humblement, dans ma lettre à Sa Majesté impériale, que Schonsperger[2] ne sait pas quelle dimension le peintre doit donner au dessin de ces figures[3] et qu'il n'a pas reçu de renseignements à ce sujet ».

L'œuvre avait donc, malgré les instances répétées de Maximilien, subi un temps d'arrêt, et au total cinq gravures seulement furent exécutées avant sa mort. Ces publications illustrées l'avaient préoccupé jusqu'à sa dernière heure; dans son testament du 29 décembre 1518, il écrit : « Nous ordonnons à nos exécuteurs testamentaires de garder fidèlement et conserver tous nos livres, chroniques et choses semblables jusqu'à ce qu'il plaise à notre bien-aimé fils[4] de pourvoir ultérieurement à ce sujet ».

1. Ce Conrad Peutinger est le savant humaniste connu par plusieurs ouvrages sur l'antiquité, et surtout par la fameuse carte qui porte son nom, bien que publiée après sa mort.

2. Le célèbre imprimeur d'Augsbourg, nommé, en 1508, imprimeur de l'empereur, éditeur du Livre d'heures de Maximilien et d'autres publications de grand luxe.

3. Il s'agit ici des dessins exécutés sur bois, en vue de la gravure.

4. Il ne peut être question ici du fils de Maximilien, Philippe le Beau, mort en

Le vœu de l'empereur ne fut point exaucé; et lorsque l'archiduc Ferdinand ordonne, en 1525, à Treytz Saurwein « de mettre dans un livre l'histoire de son cher seigneur et aïeul l'empereur Maximilien », on ne sut où chercher certains matériaux de cette publication. En mars 1526, Ferdinand charge Treytz Saurwein d'éditer le Weisskunig, le Theurdank, l'Arc triomphal, la généalogie de la maison impériale d'Autriche et les écrits de Stabius; mais il n'est point parlé dans cette instruction du *Freydal*.

Quand le *Freydal* entra-t-il dans la collection du château d'Ambras, en Tyrol, d'où il est venu à Vienne? Dans les nombreux inventaires d'Ambras il est souvent question de tournois et de jeux de chevalerie, mais un seul, celui de 1596, mentionne spécialement le *chevalier Freundtall;* encore vise-t-il non les dessins, mais le texte explicatif de l'ouvrage. En 1665, la plus grande partie des manuscrits du château d'Ambras, dans laquelle se trouvait le texte du *Freydal*, fut transportée à la bibliothèque de la cour de Vienne; mais les dessins ne prirent le même chemin qu'en 1806, avec les autres œuvres d'art conservées au château.

Il reste à examiner la valeur artistique de cet important ensemble de compositions. On n'a aucun renseignement sur les noms des artistes qui y ont collaboré; aucune feuille n'est signée, si ce n'est la page 116, au bas de laquelle se trouve un monogramme inconnu et la date 1515. Les pièces émanées de la main de l'empereur, relativement au *Freydal*, ne donnent que peu de lumières à ce sujet. On y lit cependant, dans le *Gedenkbuch* de 1502 : « Maître Martin doit peindre toutes les momeries de l'empereur dans un livre ». Ce maître Martin était le tailleur de la cour, et les livres de comptes établissent que des payements échelonnés lui furent faits de 1498 à 1508. Les quelques mots du *Gedenkbuch* et d'autres documents prouvent que l'empereur n'avait songé d'abord qu'aux momeries, et que la publication des joutes et tournois ne fut décidée que plus tard. Recherchant avant tout l'exactitude des costumes, Maximilien devait naturellement s'adresser au tailleur de la cour, souverainement compétent en ces matières. Le *Freydal*, en effet, est beaucoup moins, malgré le mérite relatif d'un certain nombre de pages, une œuvre d'art que la reproduction prosaïquement fidèle des tournois et des danses à la mode allemande dans les dernières années du XVe siècle et les premières du XVIe, formant un ensemble de modèles scrupuleusement exacts, exécutés par des ouvriers calligraphes, miniaturistes et enlumineurs pour la

1506, mais de son petit-fils Ferdinand, qui fut spécialement chargé de l'administration des États héréditaires de la maison d'Autriche.

gravure sur bois. C'est ainsi, du reste, que l'on en usa pour le *Triomphe*, et l'on sait ce que sont devenus, sous la main d'artistes comme Dürer et Burgkmair, les projets fort médiocres qu'on leur avait livrés[1]. Tel dut être le cas du *Freydal*. Après avoir reçu les modèles des enlumineurs, le dessinateur, tout en respectant religieusement la fidélité des



CHEVALIERS COMBATTANT A PIED.

(Fac-similé d'une gravure du « Freydal ».

allures et des costumes, car ainsi le voulait l'empereur, modifiait dans un sens plus artistique les naïfs patrons offerts à son talent. Nous pouvons juger de la supériorité des gravures sur les patrons, grâce à cinq

1. On sait qu'il existe du *Triomphe* deux exemplaires, peints à la gouache, à la Bibliothèque impériale de Vienne. La comparaison entre ces deux exemplaires et les gravures sur bois montre assez combien celles-ci sont supérieures au projet primitif.

sujets exécutés sur bois du vivant de l'empereur. Au point de vue de l'effet décoratif, du caractère et de la libre facture, ces bois l'emportent singulièrement sur les lourds modèles des enlumineurs. La largeur même de la conception et l'allure énergique du dessin permettraient d'attribuer, sans trop de témérité, ces bois aux auteurs du *Triomphe*. Bartsch, Heller et Passavant[1] rangent ces morceaux dans l'appendice de l'œuvre de Dürer, guidés par la similitude entre ces bois et plus d'une gravure authentique du grand maître nurembergeois. Ajoutons qu'au British Museum on conserve un dessin très analogue de Dürer : deux cavaliers, armés de toutes pièces, se chargeant, étude évidemment faite au point de vue spécial des armures[2]. Lorsque nous avons vu, pour la première fois, les gravures du *Freydal*, notre pensée s'est aussitôt reportée vers l'étude du Musée britannique. Cependant il serait téméraire de croire que Dürer ait dessiné sur bois ces cinq compositions ; tout au plus peut-on supposer que, d'après les patrons primitifs, Dürer a fait des croquis qui auraient été utilisés par le dessinateur ou le graveur sur bois ; peut-être le croquis à la plume du British Museum est-il une épave de cette collaboration hypothétique du maître nurembergeois.

Quant aux deux cent cinquante-cinq aquarelles et gouaches qui forment le volumineux ensemble du *Freydal*, on y a reconnu vingt-six mains différentes. On peut répartir le tout en deux ou trois groupes bien distincts : dans le premier se placent certaines pages assez remarquables pour la conception et l'exécution, d'un dessin individuel et correct, vivant et réaliste ; il convient de ranger dans ce choix les momeries portant les n°s 16, 28, 32, 36, et quelques gouaches sentant un peu l'influence flamande, et dont la finesse révèle la main de miniaturistes assez experts ; le second groupe se distingue par la grandeur disproportionnée des figures, par un trait rude et maniéré à la fois ; enfin, le troisième comprend le chiffre considérable de quatre-vingt-dix-huit feuillets d'une déplorable médiocrité, grossiers modèles pour la xylographie. Au total, sauf quelques rares morceaux, l'ouvrage est d'une exécution hâtée, d'un dessin faible et incorrect, sans unité, d'une facture qui ne s'est point encore dégagée des procédés traditionnels du moyen âge, et où tout annonce, non des artistes sérieux, mais des ouvriers calligraphes et enlumineurs sans talent.

Le procédé commun à ces compositions consiste en un dessin au con-

1. Remarquons que Passavant cite six de ces gravures, dont cinq joutes et une danse aux flambeaux (celle-ci attribuée par lui à Hans Burgkmair). M. Quirin Leitner ne mentionne que quatre joutes ; il passe sous silence le n° 287 de Passavant.

2. *Albert Dürer et ses dessins*, p. 57, note 1.

tour noir tracé à la plume ou au pinceau, dessin aquarellé d'un ton transparent ou opaque. Les ombres des vêtements sont obtenues au pinceau sec, par le moyen de hachures; on a employé, pour les étoffes unies, le ton le plus foncé de la couleur dominante, pour les étoffes chatoyantes



JOUTE.

(Fac-similé d'une gravure du « Freydal ».

un second ton sensiblement dégradé. Dans beaucoup de compositions, les parties ombrées sont indiquées simplement par des teintes plates noires sur le ton de couleur. Là où l'or et l'argent ont été répartis sur une large surface, on s'est contenté d'une application du métal, pourvue d'ornements en couleur. Les lumières, sauf dans le dessin n° 255, où elles sont réservées, sont rehaussées de blanc, d'or ou d'argent. Le ciel est le plus souvent lavé d'aquarelle et les nuages sertis de blanc ou d'ar-

gent. Les objets de couleur noire, souliers, harnachements, selles, sont traités en silhouette, sans aucun modelé. On découvre, sous la gouache, des indications relatives aux couleurs, écrites à l'encre par l'empereur ou par son secrétaire, après examen des dessins esquissés à la plume.

En somme, la valeur artistique est ici fort secondaire ; on voit cependant, en rapprochant le *Freydal* du Theurdank, de l'Arc triomphal, du Cortége, etc., ce qu'il eût pu devenir si les gravures avaient été exécutées; les spécimens xylographiques que nous possédons nous donnent quelque idée de la magnificence qui eût éclaté dans l'œuvre complète. Dans l'état actuel, le *Freydal* offre avant tout un intérêt archéologique : l'équipement des chevaliers et de leurs montures, les détails même les plus minutieux des armures du temps, les us et coutumes des tournois, la manière dont étaient réglées les danses et mascarades de la cour, la coupe et la couleur des costumes portés dans ces fêtes, voilà ce qu'il nous fait connaître avec la plus scrupuleuse exactitude; il nous introduit en plein dans la vie guerrière et *sportive* de la chevalerie allemande, il nous fait assister à ces rudes passes d'armes et à ces momeries comiquement solennelles qui étaient les distractions favorites de l'empereur Maximilien. Sevré de ces plaisirs pendant le règne du maussade Frédéric III, Maximilien prit sa revanche après la mort de son père, et, non content de ressusciter les beaux jours de l'ancienne chevalerie, de rendre aux tournois leur éclat d'autrefois, il tint à honneur de léguer aux âges suivants l'image fidèle de ces fêtes brillantes. Il semble avoir consacré à la satisfaction de ce goût dominant tout le loisir que lui laissaient les guerres et les négociations ; il s'occupe personnellement des moindres détails de ces jeux ; lui-même commande les costumes, règle les combinaisons variées des joutes, copie, imite ou invente. Sa passion pour les tournois remonte à son premier voyage en Bourgogne. Témoin des pompes de cette cour, alors la plus riche et la plus splendide de l'Europe, il en rapporte le goût et la science des tournois. L'Italie lui fournit aussi d'heureuses inspirations. En 1478, il écrit à Sigmund Prüschenk : « J'ai inventé beaucoup de curieux jeux de chevalerie après avoir vu la manière des cours italiennes, et je vous attends pour cela. Je vous soumettrai la chose et arrangez-vous en conséquence. Je me fais faire beaucoup d'armures à cet effet, et de longtemps on n'a pas fait de plus jolie armure française que celle que je possède maintenant ; elle coûte plus de cent onze couronnes rien que pour l'armurier. » Dans une autre lettre (1516) à son armurier Conrad Sensenhofer, il s'occupe d'une cuirasse à vis qui doit durer au moins trois ans et être exécutée d'après ses indications verbales. La collection d'armes de la maison impériale d'Autriche conserve sept armures complètes pour

combats à pied, parmi lesquelles celles de Philippe le Beau et de l'archiduc Ferdinand de Tyrol; toutes présentent une analogie marquée avec les dessins du *Freydal.* On trouve dans la même collection l'armure de Claude Badre, qu'une gouache du *Freydal* nous montre aux prises avec Maximilien.

Les momeries attirèrent aussi l'attention de l'empereur; ses lettres intimes à Marie de Bourgogne, très éprise de ces sortes de divertissements, sont remplies de curieux renseignements sur ces jeux chorégraphiques. La richesse des costumes est poussée fort loin, si l'on en croit les règlements des comptes impériaux : on y parle à chaque page de satin noir à fleurs d'or et de couleurs variées, de damas vénitien couleur de foie, de taffetas noir de Milan, de drap d'or de Florence, de velours de toutes sortes avec rayures et branchages d'or, de plastrons ornés de perles fines et de pierreries, de draps de Rouen, de Perpignan, et d'autres étoffes de toutes les fabriques européennes. Maximilien se proposait même de consacrer un livre à part aux seules momeries.

M. le comte Folliot de Crenneville, en publiant le *Freydal,* a rendu un véritable service à l'histoire du règne de Maximilien; venant après les somptueuses publications consacrées à la glorification du fastueux empereur, le *Freydal* complète utilement le tableau de cette cour chevaleresque et dépensière; il abonde surtout en renseignements graphiques d'une inattaquable authenticité sur les tournois et les danses de l'époque. Il fait revivre les coûteux passe-temps du prodigue César. Rappelons que M. de Crenneville a l'intention d'exhumer des archives de la maison d'Autriche tous les documents analogues qui concernent le règne de Maximilien; un pareil ensemble ne peut manquer d'éclairer d'un jour nouveau toute une partie importante de l'histoire des Habsbourg.

CHARLES EPHRUSSI.



CORRESPONDANCE D'ITALIE

LE MUSÉE CORRER A VENISE



On sait que cette dénomination a été donnée au Musée civique de la ville de Venise par cette raison qu'il y a quarante ans le comte Théodore Correr laissa sa collection d'antiquités à sa patrie. Celle-ci forme tout au moins le noyau principal du Musée, qui postérieurement se trouva enrichi d'autres legs particuliers. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié naguère une étude sur cette collection. Son nouvel aménagement nous conduit à en dire encore quelques mots aujourd'hui. La ville avait décidé que l'antique et monumental palais situé sur le grand canal et connu sous le nom de *Fondaco dei Turchi* lui serait affecté. Il vient, à cet effet, de subir une complète restauration aujourd'hui terminée. Tous ceux qui voudront bien jeter un coup d'œil comparatif sur les deux vues de la façade de l'édifice, reproduites ici, apprécieront le travail accompli, peut-être au détriment du pittoresque, mais certainement au profit de la durée d'un édifice menacé de ruine, si l'on songe combien, dans cette merveilleuse Venise, se trouvent réunies de causes de destruction.

L'aspect extérieur du palais se distingue aujourd'hui par la splendeur de ses marbres blancs et rouges, qui attendent à leur tour l'action du temps pour adoucir leur effet et devenir plus harmonieux et plus pittoresques; quant à l'intérieur, il est d'une simplicité tout à fait en rapport avec le but sérieux auquel l'édifice est destiné.

Le rez-de-chaussée ne renferme qu'une vaste loggia intérieure, occupée par des objets du Musée, et spécialement par les plus lourds et les plus massifs, c'est-à-dire par les monuments en pierre. Parmi ceux-ci se trouvent les *vere* ou margelles circulaires des puits, spécialité vénitienne pour laquelle les artistes des lagunes, dès le moyen âge, ont déployé un soin tout particulier en leur donnant le caractère de l'architecture et de l'ornementation du temps.

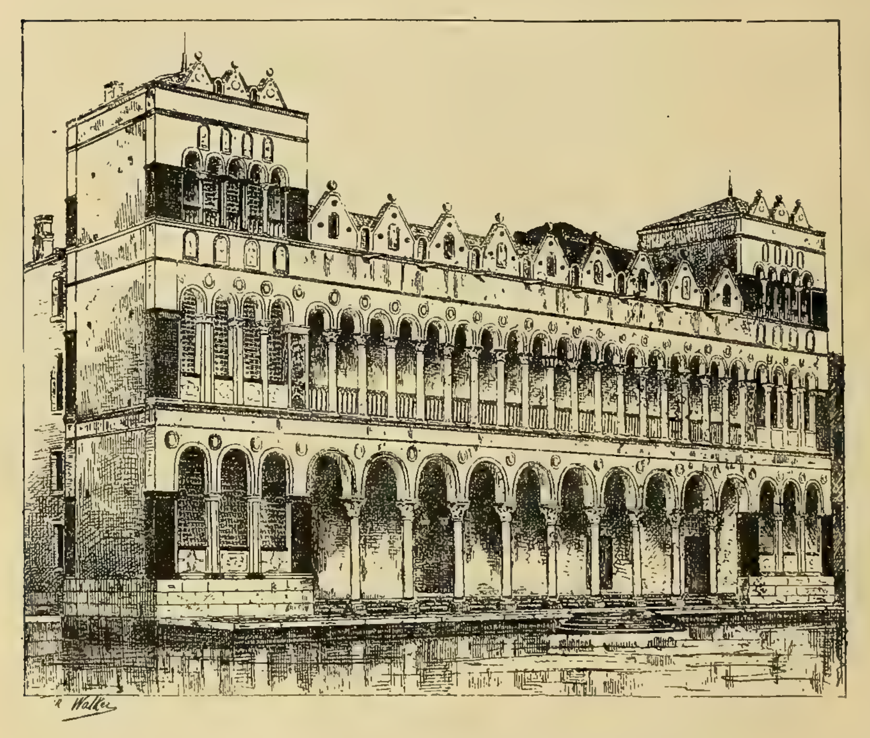
Les galeries de l'étage noble sont vastes et claires en général, mais, à notre avis, il aurait mieux valu les utiliser pour faire valoir des œuvres d'une grande valeur artistique, au lieu de les encombrer, comme elles le sont maintenant en majeure partie, par quantité d'objets de médiocre et même d'infime mérite. Les tableaux qui y sont exposés ne doivent cependant pas être englobés dans un égal ostracisme.

Si parmi ceux-ci nous n'avons pas à noter de grandes créations de la brillante époque de l'art vénitien, dont les enchantements sont goûtés du monde entier, nous



VUE DU FONDACO DEI TURCHI, A VENISE, AVANT LA RESTAURATION DU MONUMENT

y trouvons au moins plusieurs panneaux appartenant au plus beau moment des précurseurs. Il est évident qu'ils offrent un grand intérêt pour ceux qui étudient l'histoire de l'art, et nous ne pouvons que déplorer vivement qu'ils aient été si légèrement sacrifiés à des considérations d'ordre purement décoratif, telles que celles qui paraissent avoir présidé à la classification des objets du Musée. Ces précieux petits tableaux ont déjà été signalés dans le temps par une voix dont l'écho se retrouve dans un récent ouvrage sur les galeries de Munich, de Dresde et de Berlin[1]. Dans le livre auquel



LE FONDACO DEI TURCHI, A VENISE

(Après la restauration.)

nous faisons allusion et qui paraîtra prochainement en traduction anglaise, le sénateur Morelli, de Bergame, passant en revue les œuvres juvéniles de Jean Bellini, n'en cite pas moins de trois, qui se trouvent perdues et pour ainsi dire oubliées dans le Musée Correr, bien qu'elles soient toutes trois dans la salle principale. La première est une peinture de petite dimension portant le n° 46 du numérotage actuel, et représentant le *Christ en croix* avec la Vierge et saint Jean pleurant à ses pieds. L'intérêt spécial de cette œuvre, heureusement bien conservée, réside principalement dans l'influence très sensible de Giacomo Bellini le père sur son fils Giovanni que l'on y remarque. On peut comparer ce tableau au précieux recueil de dessins de Giacomo Bellini conservé au British Museum, à Londres. Le n° 14, au contraire, appartient à

1. Voir J. Lermolieff, *Die Werke italien Meister in den galerien von München*, Dresde et Berlin.



LE DOGE FRANCESCO FOSCARI, PAR BARTOLOMMEO VIVARINI.

(Musée Correr, à Venise.)

sa manière mantegnesque et représente la *Transfiguration de Jésus-Christ*. Cette peinture a été attribuée à Mantegna lui-même, et cependant elle présente, malgré de déplorables retouches, la plus complète affinité de style avec la célèbre *Pietà* du Brera, à Milan, œuvre bien authentique de notre Bellini. Le troisième tableau, d'un sentiment plus profond, porte le n° 27. C'est aussi une *Pietà*, ou pour mieux dire un *Christ mort*, assis sur le sépulcre et soutenu par deux petits anges exprimant la douleur la plus touchante.

Le vieux maître vénitien paraît avoir eu une affection particulière pour ce dernier sujet. Ainsi l'auteur précité nous signale l'existence d'autres répétitions du même sujet, dans la galerie de Berlin, au municipe de Rimini, à Mantoue et à la galerie royale de Stuttgard [1]. Nous classerons ensuite au rang des morceaux les plus excellents de l'art vénitien une petite madone tenant le divin enfant endormi dans ses bras, signée du nom de Jacopello del Flor (n° 8 de la même salle), mais placée à une telle hauteur qu'elle semble avoir été volontairement soustraite aux regards du visiteur. D'autres panneaux encore, appartenant à l'art vénitien du xve siècle et du commencement du xvie, se trouvent égarés dans cet ensemble et mériteraient d'être mis en bonne place. Quant aux Vivarini, Basaïti, Bissolo et autres, il suffit de rappeler leurs noms, ainsi que ceux de Vittore Carpaccio, de Boccaccino, Santa-Croce, Cosimo Tura, etc., et de signaler quelques spécimens authentiques et intéressants de leur manière dans les salles voisines.

Le portrait en profil du doge Francesco Foscari (n° 93) est d'un intérêt à la fois historique et artistique. Il est placé dans la salle des médailles, où il est gratuitement attribué à Gentile Bellini. M. Morelli y reconnaît, au contraire, la main énergique de Bartolommeo Vivarini, reconnaissable à ses contours fermes et nets [2]. Nous en donnons la gravure.

N'oublions pas enfin de parler d'une petite peinture reléguée sur le mur obscur de la salle des faïences italiennes et portant le n° 12. C'est une Madone allaitant son enfant, sans signature ni indication d'auteur. L'aspect clair et lumineux du coloris, la vivacité gracieuse dans le mouvement des figures, tout semble la désigner comme étant de Lorenzo Lotto.

Puisque nous nous trouvons en présence des faïences italiennes, nous ne devons pas manquer de signaler aux amateurs la belle collection de plats, unique en son genre, formant un ensemble de dix-sept pièces, représentant des épisodes tirés des Métamorphoses d'Ovide et dessinés avec une pureté de style exquise et une délicatesse de dessin incomparable, par l'aimable Timoteo delle Vite d'Urbino, comme le relève M. Lermolieff dans son intéressant travail [3].

Il n'y a, du reste, rien d'étonnant à ce que cet artiste, dont on connaît relativement si peu de peintures, se soit prêté à fournir les dessins pour cette série de plats. Nous croyons qu'il serait facile de constater qu'il a également fourni plus d'un sujet mythologique au fameux graveur Marc-Antoine Raimondi. Celui qui voudrait approfondir cette thèse n'aurait qu'à étudier les précieuses estampes dites de la première

1. Nous ne savons pas pourquoi Lazzari, dans son catalogue de la galerie Correr, a attribué la *Pietà* à l'école véronaise du xve siècle.

2. Il est probablement fait d'après une médaille, comme celui du doge Mocenigo (n° 95), attribué à Giovanni Bellini, mais devenu méconnaissable par suite des restaurations.

3. Il le mentionne dans la partie de son ouvrage qui a trait à la galerie de Berlin, là où il énumère les œuvres de cet artiste trop peu connu et trop peu apprécié jusqu'ici.



DAMES VÉNITIENNES EN COSTUME, PAR VITTORE CARPACCIO.

(Musée Correr, à Venise.)

manière de Marc-Antoine, qui se trouvent pour la plupart dans la richissime collection de la Bibliothèque nationale de Paris [1].

On ne s'explique pas pourquoi ces plats, qui, dans leur ensemble, forment vraiment un des plus rares et des plus charmants trésors artistiques du Musée Correr, sont rangés presque par terre dans des vitrines le long des murs.



CANDÉLABRE PAR ALESSANDRO VITTORIA.

Une des principales richesses du Musée Correr consiste dans la quantité de souvenirs historiques qu'il renferme et qui servent à illustrer le rôle que la sérénissime république a joué pendant les siècles passés. On y trouve des objets de toute nature. Il y a des livres et des manuscrits anciens avec de précieuses miniatures; parmi ces derniers, on distingue tout particulièrement, en raison de l'extrême finesse de leur exécution, trois volumes dédiés au doge Leonardo Loredano, des diplômes, des lettres autographes d'hommes illustres, une collection de médailles, des échantillons précieux de l'ancienne industrie du verre, parmi lesquels se trouve la célèbre coupe nuptiale en verre bleu avec figures en émail blanc, œuvre de 1440 environ, estimée aujourd'hui plus de 50,000 fr. Cette coupe est exposée dans la salle principale.

La collection des armes et des étendards où brille en première ligne le fier lion de Venise, en or sur fond rouge, a été employée à décorer le superbe portique à arcades mauresques, rétabli dans son état primitif, qui occupe la plus grande partie de la façade du palais. On trouverait ici bien des pièces remarquables et dignes d'être citées, comme, par exemple, une collection variée de hallebardes, de cuirasses, d'épées, de casques, de stylets (nommés langues de bœuf), en partie indigènes, en partie orientaux, et ornés de ciselures et de niellures.

Dans la première salle, où sont exposés les dessins qui, en général, ne valent pas

1. Dans une de ces estampes, représentant Vénus tenant une boule, on lit le chiffre T.V.R., ce qui certainement ne signifie pas autre chose que : *Timoteo Urbinas*.

grand'chose, se trouve aussi une pièce unique pour l'art xylographique et d'une importance toute spéciale pour la ville de Venise. C'est une épreuve de la grande estampe sur bois signée du millésime MD et de l'enseigne de Mercure avec son attribut, le caducée, représentant le plan détaillé de la ville de Venise telle qu'elle était exactement à cette époque. Comme on le sait déjà, la critique moderne a rendu cette œuvre, longtemps attribuée à Albert Dürer, à son véritable auteur, qui n'est autre que le graveur Jacopo de Barbarj. Cet ouvrage est, à vrai dire, plus qu'un plan ordinaire et pourrait s'appeler une vue de la ville à vol d'oiseau; tous les édifices de la somptueuse reine de l'Adriatique s'y trouvent reproduits. Venise n'avait encore qu'une assez faible partie de la magnifique couronne d'édifices que nous lui voyons aujourd'hui. Le pont du Rialto était en bois et la place Saint-Marc n'existait pas encore.

Nous distinguerons ensuite, parmi les objets de choix de la salle des bronzes, un pupitre d'église avec un aigle à deux têtes qui en forme le soutien: œuvre caractérisée du XIVe siècle (don du prince Giovanelli) et un candélabre du célèbre sculpteur et architecte Alessandro Vittoria, dont nous donnons un dessin [1].

Dans les vitrines qui occupent le tour de la salle, on admire un nombre considérable de petits bronzes, parmi lesquels une collection de plaquettes, à faire pâmer d'aise les amateurs.

Les dernières manifestations de la vie et des costumes de la république vénitienne, au temps des perruques abondantes et des paniers gigantesques, ont aussi leur intérêt historique, surtout étant illustrées par des artistes tels que Rosalba Carriera, les Canaletti, Guardi, Longhi, qui, toute distance gardée, sont les Boucher, les Watteau, les Chardin, les Lancret de l'Italie du nord. Le Musée Correr possède plusieurs échantillons excellents de ces petits maîtres. Une salle du Fondaco leur est spécialement consacrée.

Enfin, deux autres salles sont occupées, l'une par les souvenirs de Canova: esquisses, peintures, modèles en plâtre, autographes; l'autre par des objets rappelant la dernière révolution et la défense héroïque de la ville contre les Autrichiens, en 1849.

La conclusion de cette courte note est que le Musée Correr contient de très-réelles richesses, quelques-unes fort peu connues, et que nous souhaitons vivement de voir la direction du Musée en mieux sentir l'importance, les exposer et les classer d'une façon plus digne.

GUSTAVE FRIZZONI.

1. Le musée possède en outre de ce même artiste, sculpteur émérite de portraits en marbre et en terre cuite, deux précieux bustes en plâtre imitant le bronze, que l'on peut admirer près des vitrines de majoliques.



BIBLIOGRAPHIE

I. — ICONOGRAPHIE DE LA REINE MARIE-ANTOINETTE [1]



Dessiné par Moreau le jeune 1775. — Gravé par Gaucher, de l'Acad. des Arts d'Angl.

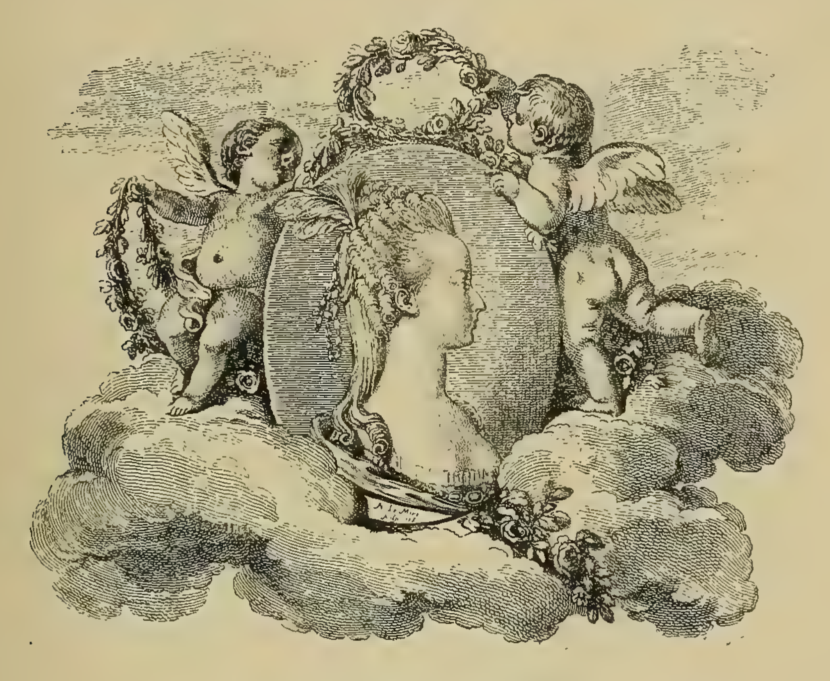
Nous avons à peine besoin de remarquer qu'un livre comme celui dont nous voulons dire quelques mots ne peut naître que de l'enthousiasme désintéressé d'un collectionneur. Aucun éditeur ne songerait à une fantaisie aussi dispendieuse ; du moins aucun éditeur ne publierait avec un tel luxe d'impression et une telle abondance de gravures, une monographie d'un caractère aussi spécial. Voici donc un monument élevé à la mémoire de la belle et infortunée reine Marie-Antoinette par un amateur aussi passionné qu'intelligent.

Lord Ronald Gower est en effet parvenu à former une collection de cinq cents pièces iconographiques de toute nature ayant trait à Marie-Antoinette. C'est de cet ensemble extraordinaire qu'il donne à tous les curieux de l'estampe, à tous les friands des petits régals de l'histoire, une description exacte, méthodique, et à ce point complète qu'il n'y a plus rien à glaner après lui.

La première question que l'on se pose en feuilletant ce magnifique catalogue tout bondé de reproductions, et la première question que s'est posée M. Georges Duplessis dans la lettre qui se trouve publiée en préface, est celle-ci : Quels sont les portraits de Marie-Antoinette offrant le caractère le plus sérieux d'authenticité ? Quel est le véritable portrait de la Reine? Y en a-t-il un seul qui puisse être admis comme authen-

1. *Iconographie de la reine Marie-Antoinette ;* catalogue descriptif et raisonné de la collection de portraits, pièces historiques et allégoriques, caricatures, etc., formée par lord Ronald Gower, précédé d'une lettre par M. Georges Duplessis et illustré de nombreuses reproductions en noir et en couleurs d'après des originaux faisant partie de la collection. Paris, A. Quantin, éditeur. 1 vol. in-8° de 250 pages tiré à petit nombre.

tique, ou y en a-t-il plusieurs? « La réponse, dit M. Duplessis, ne me semble pas embarrassante. Depuis le jour où l'archiduchesse d'Autriche mit le pied en France jusqu'au moment de sa mort, la physionomie de la Reine subit des transformations sans nombre ». Il y en a donc plusieurs que l'on peut considérer comme traduisant avec fidélité les caractères vrais du visage, comme donnant en un mot la ressemblance. Mais ce n'est, pour la première période, ni dans les portraits de Drouais ni dans ceux de Michel Vanloo et de Ducreux qu'il faut la chercher. Elle se trouve dans les ravissants profils dessinés par Moreau le Jeune et gravés par Gaucher et Lemire. « On reconnaît dans ces charmantes petites planches, dit encore M. Duplessis, une volonté



PORTRAIT DE MARIE-ANTOINETTE

(Gravé par Lemire d'après Moreau le Jeune.)

formelle d'exprimer avec exactitude, sans exagération comme sans atténuation flatteuse, les traits mêmes de la souveraine ». Les particularités de ces premiers profils subsistent et se retrouvent facilement dans tous les portraits de quelque valeur gravés jusqu'au moment où Marie-Antoinette va mourir. Pour la période qui suit, c'est-à-dire pour le moment où la Reine était dans tout l'éclat de sa fortune et de sa beauté, c'est la gravure en couleurs de Janinet, dont le catalogue de lord Gower donne une excellente reproduction, qui doit être prise comme type; il faut préférer cette image assez médiocre d'exécution, mais non flattée, au célèbre portrait de Mme Vigée-Lebrun conservé au musée de Versailles. Pour la fin, pour les mauvais jours, c'est dans une curieuse et rarissime estampe de Villeneuve et dans un croquis de David qu'il faut chercher l'image altérée de celle qui avait été un moment une des plus jolies femmes de France.

L. G.

OKOMA, ROMAN JAPONAIS [1]

L'énoncé de ce titre indique suffisamment qu'il s'agit d'une publication tout à fait exceptionnelle; nous ne connaissons pas un livre similaire dans la librairie européenne, si ce n'est peut-être le roman japonais publié par M. Richard Lesclide, il y a quelques années; et encore ne s'agit-il que d'un essai, fort intéressant en soi, mais ne faisant nullement pressentir les résultats surprenants obtenus avec l'*Okoma*.

M. Félix Régamey n'en est pas à nous apprendre qu'il a fait au Japon un voyage fructueux pour lui et pour les amateurs de curiosités inédites. Il a écrit, en collaboration avec M. Émile Guimet, et dessiné sur ce pays des rêves un livre dont nous avons parlé et qui a été beaucoup lu; il a exposé une série de peintures où il retraçait des scènes de mœurs japonaises prises sur le vif. Son *Okoma* arrive à propos; le Japon est à l'ordre du jour; dans quelques heures, une grande exposition va s'ouvrir où l'on verra, disposés avec méthode, les plus rares objets qu'ait produits l'art japonais du bon temps, c'est-à-dire des temps anciens [2]. Le moment est donc propice; c'est une chance de succès de plus pour un ouvrage qui a déjà tous les titres imaginables à la faveur du public.

Du roman nous dirons peu de chose: il a été écrit par un des meilleurs littérateurs du commencement de ce siècle, Takizava-Bakin. Ce roman, dont l'heroïne s'appelle Okoma, est fort long; il formerait toute une bibliothèque; le traducteur l'a réduit à des proportions raisonnables en élaguant tout le fatras oriental qui serait incompréhensible pour nous. Tshiguenoï est l'auteur des illustrations reproduites par M. Régamey, qui a en outre agrémenté son volume de têtes de pages et de culs-de-lampes empruntés aux meilleurs artistes japonais de notre temps et à Guèn-po, artiste chinois, dont on place la naissance dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. Chaque planche est accompagnée en marge de légendes explicatives, qui ne sont pas superflues, pour guider le lecteur à travers ce monde étrange et lui faire comprendre l'action et les personnages.

Le texte et les gravures sont disposés de telle sorte que les lignes s'étendent parallèlement au dos du livre, ce qui double pour le regard le format de l'ouvrage. Quant au tirage, à la qualité du papier et à l'impression typographique des images en couleurs, il n'y a que des éloges à adresser à l'éditeur : il a fait mieux que personne en France dans ce genre dont le public ne soupçonne pas les énormes difficultés. Des fantaisies pareilles coûtent les yeux de la tête, mais un homme épris des choses de l'art, comme l'est M. Plon, ne regarde pas à ces misères.

A. DE L.

1. *Okoma*, roman japonais illustré par FÉLIX RÉGAMEY, d'après le texte de Takizava Bakin et les dessins de Tshiguenoï. Un vol. grand in-4°, illustré de 34 aquarelles et d'ornements tirés en couleurs; reliure en satin. — Prix : 30 francs; E. Plon et Cie, éditeurs, à Paris.

2. Cette exposition, organisée par M. Louis Gonse dans la galerie de M. Georges Petit, s'ouvrira le 9 avril. Nous prenons la liberté d'annoncer en même temps que notre rédacteur en chef vient de terminer un grand ouvrage sur l'Art japonais, et d'attirer l'attention de nos lecteurs sur le prospectus encarté dans la présente livraison.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [511]



L'ART DU MOYEN AGE DANS LA POUILLE

(DEUXIÈME ARTICLE[1])



Voici bien longtemps — trois ans presque — que la série de ces articles a été commencée, puis interrompue après le premier. En la reprenant aujourd'hui, j'éprouve avant tout le besoin d'en adresser d'humbles excuses à la direction et aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts.* Pourtant ce retard n'aura pas été sans profit. Il a permis l'exécution des beaux dessins de M. Saladin, qui viendront maintenant illustrer mon texte et seront beaucoup plus intéressants. Les artistes ne voyagent pas souvent dans l'extrémité méridionale de l'Italie. C'est seulement l'année dernière que le jeune et habile architecte auquel on doit ces dessins a pu se rendre dans la Pouille et les faire. Et précisément, à partir de l'époque où son voyage a été décidé, l'attente de ses études a été la principale cause de mon retard. Je tenais à profiter d'une semblable occasion et je me figure que nos lecteurs seront d'avis que j'ai eu raison.

C'est ainsi qu'avant de reprendre avec ceux de Canosa la suite de mes observations sommaires sur les monuments du moyen âge dans la Pouille maritime, j'insère une vue de la façade de la cathédrale de Termoli, dont

1. Voir *Gazette des Beaux-arts,* 2e période, t. XXII, 2e série, p. 193.

j'ai parlé dans mon premier article et qui n'avait jamais été dessinée. Le grand intérêt de cet édifice est d'offrir un excellent spécimen d'un style d'architecture qui a régné spécialement dans la Capitanate au cours du XIIe siècle et qui combine les influences du roman bourguignon et de l'architecture pisane avec certaines traditions byzantines que nous trouvons vierges de tout mélange à la cathédrale de Siponto. Le trait caractéristique en est la décoration de l'extérieur de l'édifice par des arcatures engagées que soutiennent des pilastres carrés. Nous retrouvons exactement cette disposition à la belle cathédrale de Troja, construite entre 1119 et 1127, et dans ce qui reste de la façade de la cathédrale de Foggia, qui datait de 1179.

CANOSA.

Si j'avais à parler des monuments antiques, les tombeaux de la vieille cité apulienne, puis romaine, de Canusium pourraient m'occuper longtemps. Ces tombeaux, en effet, ont été l'une des plus riches sources qui ont rempli les musées d'objets d'art, spécialement de grands vases peints de la période d'exagération exubérante de l'ornementation telle qu'elle s'était développée sous la main des artistes tarentins, des terres cuites et des bijoux. De plus, certains d'entre eux offrent un grand intérêt au point de vue de l'architecture. Mais c'est exclusivement du moyen âge que je m'occupe ici, et sous ce rapport également Canosa a une grande importance.

Canusium était un des plus anciens évêchés de l'Apulie; quatre de ses pontifes, au Ve et au VIe siècle, Probus, Rufinus, Memor et Sabinus, ont été inscrits au nombre des saints. En 818, le siège en fut élevé à la dignité métropolitaine; mais bientôt après la ville fut détruite par les Sarrasins, qui s'étaient établis à Bari et y avaient institué un sultan. Celui-ci obligea l'archevêque Angelario à venir se fixer dans sa capitale, et depuis lors, au travers de toutes les vicissitudes par lesquelles le pays a passé, les deux églises de Bari et de Canosa sont demeurées unies en un même archevêché. Les Byzantins, qui occupèrent la contrée après l'expulsion des musulmans, avaient fait de Bari la résidence du Catapan qui gouvernait leurs provinces italiennes. Ils trouvèrent avantage à maintenir le métropolitain dans la même ville que le représentant politique de l'empereur. Les Normands, qui vinrent après, conservèrent cet état de choses, et depuis il n'a pas été modifié. L'église de Canosa, tout en étant associée à celle de Bari, garde le rang de cathédrale et possède un chapitre de patronat royal.



FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE TERMOLI.

En se retirant à Bari, l'archevêque Angelario y avait transporté les reliques de ses saints prédécesseurs. Du moins Bari prétendait les posséder tous, y compris Sabinus. Les gens de Canosa soutenaient, au contraire, que le corps de celui-ci, le plus vénéré de tous, était resté enterré dans leur ancienne cathédrale, jadis dédiée à saint Pierre. Dans les dernières années du XI[e] siècle, l'archevêque Elia, moine bénédictin de La Cava, fit faire des recherches et découvrit sous le pavé de l'église le sarcophage qui contenait les restes de saint Sabinus. Cette trouvaille eut un grand retentissement, et aussitôt Elia, avec le concours de Bohémond, prince de Tarente, dans les domaines de qui la ville de Canosa se trouvait comprise, entreprit la construction d'une vaste cathédrale qu'il ne vit pas achever. C'est seulement sous son successeur, Pietro, que les travaux en prirent fin et que le pape Pascal II, étant venu de sa personne à Canosa avec une nombreuse suite d'évêques et d'autres personnages ecclésiastiques, consacra solennellement, au mois de septembre 1101, la nouvelle église, placée sous le vocable de saint Sabinus. Cet événement est commémoré par une longue inscription, véritable charte gravée sur marbre, qui se trouve actuellement placée à côté de la porte de la sacristie :

Anno . incarnationis . d(omī)nicæ . mci.
mēse . septēbris . īdi(c)tione . X . hæc . eccl(esia) .
Canusina . ad . honorē . Dei . et . beati .
Sabini . cōfessoris . Xpi . dedi -
- cata . est . ab . universali . Papa .
Paschali . secundo . septimo . id(us) .
septēbris . et . ad . huius . s(an)c(t)æ . ecc -
- l(esi)æ . negotiū . p(er)petrādū . īvitati . sūt .
Portuensis . ep(iscopu)s . Milo . Palest(r)i -
- nus . ep(iscopu)s . Albanensis . ep(iscopu)s . Beneven -
- tanus . archiep(iscopu)s . Capuanus . arc -
- hiep(iscopu)s . Salernitan(us) . archiep(iscopu)s . Neapo -
- litan(us) . archiep(iscopu)s . Acherōtin(us) . archi -
- ep(iscopu)s . Sipōtin(us) . archiep(iscopu)s . Bizāti(us) . Tranē .
- sis . archiep(iscopu)s . Navald(us) . Tarātin(us) . ar -
- chiep(iscopu)s . Malger(iu)s . Cōsan(us) . archiep(iscopu)s .
Rugeri(us) . Cānēsis . ep(iscopu)s . Gulielm(us) . ep(iscopu)s .
Salpitan(us) . Mand(us) . Minerbinēsis . ep(iscopu)s .
Gaudin(us) . Murēsis . ep(iscopu)s . Cup(er)sanēsis . ep(iscopu)s .
verū . etiā . et . plures . alii . archi -
- episcopi . episcopi . et . abbates . et .
multorū . aliorū . clericorum .
cōgregatio . copiosa . Quap(ro)pter .

quicũq(ue) . ad . ei(us) . dedicationē . et .
illi(us) . festivitatē . añuatī . vene -
- rīt . sciāt . se . de . ōnib(us) . peccatis .
de . quib(us) . canonice . confessi .
fuerīt . quadragīta . sex . ãnos .
et . quadragīta . tres . quadrage -
- simas . sibi . relaxari .

La cathédrale de Canosa est entièrement byzantine de plan, d'architecture et d'ornementation. Ce style se maintenait encore intact au commencement du XIIe siècle dans les domaines de Bohémond, tandis qu'en Capitanate se formait le style nouveau que nous avons vu à la cathédrale de Termoli, et que dès la seconde moitié du XIe siècle, en partie sous l'impulsion du goût personnel de Robert Guiscard pour l'architecture de son pays natal, les influences directement françaises et spécialement normandes s'étaient exercées avec une grande intensité dans l'intérieur des terres, sur la frontière de la Pouille et de la Basilicate, par exemple, à l'abbaye de la Santa-Trinità de Venosa et à la cathédrale d'Acerenza. Il semble qu'il y ait eu alors une influence réflexe de la Syrie qui se soit fait sentir dans les possessions de Bohémond à la suite de ses conquêtes dans la première croisade, et qu'Antioche et Tarente, unies sous l'autorité du même prince, se soient pour ainsi dire tendu la main sur le terrain de l'art.

Un vestibule, surmonté d'un campanile construit seulement en 1825, donne entrée dans un atrium découvert, entièrement modernisé et sans physionomie, qui précède l'église. Le sarcophage antique sans ornements, simple auge de pierre avec son couvercle, qui a été placé à gauche du vestibule, est désigné par une tradition que l'on trouve écrite déjà au commencement du XVIe siècle, comme ayant servi de sépulture aux fils de Manfred, longtemps tenus captifs au château de Castel-del-Monte par le vainqueur de leur père et ses successeurs. Mais cette tradition est certainement fausse, car il est bien établi aujourd'hui, par des documents positifs, que les fils de Manfred moururent à Naples dans les cachots du Château-de-l'OEuf, sous le règne de Robert, et que leurs corps ne furent point transportés à Canosa.

Malgré quelques restaurations, dont les principales datent de 1699 et de 1825, et qui n'ont pas été faites dans les conditions où nous comprenons aujourd'hui cette sorte de travail, l'église elle-même est restée généralement intacte, et c'est surtout à l'intérieur qu'elle produit un puissant effet. Le plan dessine une croix latine avec une grande coupole de forme surbaissée en avant du chœur, au-dessus de l'intersection de la nef et

des transepts. La nef principale, accompagnée de deux bas-côtés étroits en déambulacres, voûtés en berceau, est couverte de deux coupoles plus petites et plates. Il y en a encore une de même proportion et de même dessin sur chacun des transepts. Les arcs qui supportent les coupoles reposent sur dix-huit colonnes monolithes placées dans les angles et arrachées à des édifices antiques de Canusium. Six sont en marbre vert antique, d'une beauté exceptionnelle de matière; six en granit, et les autres en différents marbres. Toutes ont des bases et des chapiteaux de marbre blanc exécutés exprès pour elles au XIe siècle. Ces chapiteaux sont des imitations du corinthien romain, d'une exécution sèche et raide. Un fort beau pavé de marbre, contemporain de la construction, règne dans tout l'édifice. Le *ciborium* de l'autel majeur, placé au milieu du chœur, est soutenu par quatre colonnes de marbre blanc et de vert antique.

Les deux merveilles du mobilier intérieur de la cathédrale de Canosa sont le trône épiscopal et la chaire à prêcher, tous deux en marbre blanc.

Le trône, dont l'ornementation a un caractère d'archaïsme prononcé, repose sur le dos de deux éléphants aux épaules, au front et à la poitrine garnis d'arabesques. C'est par leurs relations avec les Arabes que les artistes de la Pouille normande, au XIe siècle, avaient connaissance de ces animaux, comme aussi des grands singes anthropomorphes de l'Archipel indien, que les groupes placés sous les colonnes du portail de la cathédrale d'Acerenza représentent dans un *symplegma* obscène avec des hommes et des femmes. Dans la partie inférieure des deux panneaux latéraux supportant les bras, que terminent des têtes barbues, on a sculpté extérieurement en bas-relief, d'un côté des sphinx, de l'autre des griffons. Le panneau placé par devant, sous le siège, présente deux aigles vus de face, les ailes éployées. Le dossier, élevé, se termine en fronton assez aigu. Tout autour, sur la moulure d'encadrement, règne une inscription. Elle se compose de quatre vers léonins qui s'adressent au prélat assis sur le trône, en l'engageant à conformer toujours sa conduite aux préceptes des prédications qu'il doit adresser de là au peuple, s'il veut échanger un jour ce trône terrestre contre un autre dans le ciel :

P(re)sul ut et(er)na posthac potiare cathe(dra)
q(uo)d uox exterius res ferat interius.
Q(uo)d geris in sp(eci)e da gestes lum(en) ut in re;
lum(en) cū p(re)stas lumine ne careas.

Sur le côté gauche du siège on lit le nom de l'archevêque qui l'avait fait faire dans l'ancienne cathédrale et celui du sculpteur qui l'avait exé-

cuté : *Urso p(re)ceptor Romoaldus ad hoc fuit actor.* L'archevêque Ursone mourut le 14 février 1089 ; il avait été élu un an seulement avant



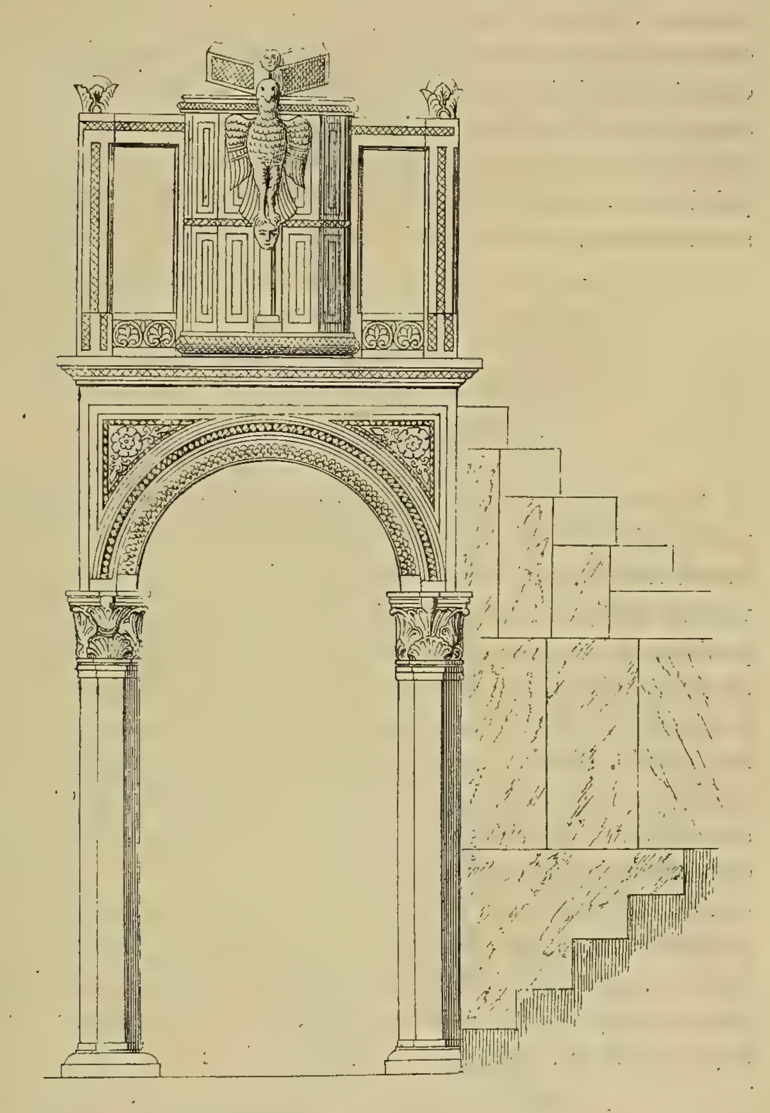
INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE CANOSA.

la mort de Robert Guiscard. Son trône épiscopal soulève une petite question d'archéologie qui n'est pas sans intérêt pour l'histoire. Huillard-Bréholles a très bien établi que le lion terrassant un bélier, ou le lion seul

qui se voit à la façade de presque toutes les églises normandes de la Pouille, était un emblème caractéristique adopté par les fils de Tancrède de Hauteville et leur dynastie. En revanche, il a émis cette théorie que l'aigle, quand il n'est pas associé aux trois autres animaux des Évangélistes ou quand il ne supporte pas, d'après une tradition antiquement consacrée, le pupitre de la lecture de l'évangile, que l'aigle, en sa qualité d'emblème impérial, caractérise les monuments où il se présente comme élevés du temps des Hohenstaufen, qui réunissaient sur leur tête la majesté impériale à la couronne de Sicile. Ceci est généralement vrai; pourtant le trône archiépiscopal de Canosa offre une dérogation notable à cette règle. Nous y voyons l'aigle, tel que les empereurs l'avaient adopté pour symbole, figurant à la place la plus en vue sur un monument de la fin du XI[e] siècle, longtemps avant que la maison de Souabe eût pris possession du midi de l'Italie. Mais la coïncidence du début du pontificat d'Ursone avec la dernière année de la vie de Robert Guiscard me paraît fournir une explication fort naturelle de ce fait exceptionnel. L'Italie méridionale et la Sicile une fois conquises, les princes normands aspirèrent ouvertement à s'asseoir comme une nouvelle dynastie sur le trône de Constantinople. C'est ce qu'à la fin de sa carrière tenta Robert, d'abord en prenant pour prétexte de soutenir Michel Parapinacès, puis, après la mort de celui-ci, en agissant sans voiles pour lui-même. Il se pare même du titre impérial dans l'inscription dédicatoire qu'il fit graver en lettres énormes sur la façade de la cathédrale de Salerne : *Maete evangeliste patrono urbis Robbertus dux r(ex) imp(erator) maxim(us) triumphator ex erario peculiari.* Dans ces conditions, il était naturel qu'il prît l'aigle des empereurs pour emblème à la place du lion, auquel revinrent ses successeurs.

La chaire à prêcher est d'une simplicité mâle et ferme dont l'accent est tout latin, même romain, et contraste avec la richesse d'ornementation habituelle dans les monuments des Normands de la Pouille, comme dans le style byzantin. C'est un ambon rappelant de fort près celui de Saint-Clément à Rome, élevé sur des arcades de forme régulièrement sévère, que portent quatre colonnes octogones. Comme à l'ambon de Caserta Vecchia, l'aigle du pupitre pose sur une tête humaine. Une inscription donne encore ici les noms de celui qui a fait faire le travail et de celui qui l'a exécuté, car une des circonstances qui font l'intérêt exceptionnel des monuments de la Pouille est que presque partout on y lit les signatures des artistes. Celle-ci est d'une grammaire de haute fantaisie : *P(er) iussionem d(omi)ni mei Guilberti ven(erandu)s p(res)b(yte)r — ego Acceptus peccator archi — diac(o)n(us) feci hoc opus.* Les deux personnages sont

inconnus ; ils ont dû vivre à la fin du XI[e] siècle ou dans les premières années du XII[e]. On peut relever sur les édifices médiévaux de la Pouille plusieurs autres mentions d'ecclésiastiques qui étaient en même temps



CHAIRE A PRÊCHER DE LA CATHÉDRALE DE CANOSA.

artistes; le plus remarquable exemple de ce genre est celui du prêtre Nicolao, architecte du campanile de la cathédrale de Trani.

Le mausolée de Bohémond est une petite construction séparée qui s'applique extérieurement contre le côté sud du chœur de la cathédrale.

L'édifice est tout oriental ; c'est un véritable *turbeh* arabe, dont le prince d'Antioche avait dû demander le dessin à quelque architecte de ses États de Syrie. La forme est celle d'un cube surmonté d'une pyramide dont la pointe se dérobe sous une étroite coupole portée par un tambour élevé et octogonal. Des arcatures analogues à celles de la cathédrale de Siponto décorent les faces extérieures du cube ; les chapiteaux de leurs colonnes engagées sont à deux rangs de feuillages, très énergiquement refouillés. A chaque angle du tambour de la coupole est une colonne du même accent. Autour de ce tambour a été gravée une inscription en vers d'abord rimés, puis léonins, dont chacun se trouve sur une des faces visibles ; celles qui sont tournées vers le mur de la grande église n'ayant pas reçu d'écriture :

Magnanimus Sirie iacet hoc sub tegmine princeps,
quo nullus melior nascetur in orbe deinceps.
Grecia victa quater, pars maxima Partia mundi
ingenium et vires sensere diu Boamundi.
Hic acie in dena vicit virtutis habena
agmina millena, quod et urbs sapit Antiochena.

La construction est tout entière en marbre, dont la blancheur dorée par le soleil fait ressortir la sombre patine des portes de bronze d'un travail très curieux, où se mélangent l'arabe et le byzantin. Les deux vantaux sont d'inégale largeur[1] et la composition offre dans toutes ses parties une irrégularité dissymétrique qui ne l'empêche pas de produire un fort bel effet. Certains panneaux offrent des dessins incrustés d'argent à la byzantine, exécutés de la même manière que ceux de la porte de Monte-Sant'Angelo. D'autres ont leur centre occupé par un large médaillon en relief (les figures de ces médaillons ont été presque toutes dérobées), encadré d'une inscription coufique, qui est réelle et non pas imitée, et dont un arabisant rompu au déchiffrement de cette écriture si difficile donnerait certainement une traduction. La plus grande partie du vantail de gauche est couverte par une inscription latine d'une tournure singulièrement fière et pompeuse au milieu des antithèses et des jeux de mots auxquels se plaisait le goût du temps. Elle commence par des distiques élégiaques et se termine par des vers léonins :

1. *Unde boat mundus quanti fuerit Boamundus*
Grecia testatur, Siria dinumerat.
Hanc expugnavit, illam protexit ab hoste ;
hinc rident Greci, Siria dampnatur.
Quod Grecus ridet, quod Sirus luget, uterq(*ue*)
ipste, uera tibi sit, Boamunde, salus.

1. On observe le même fait aux portes de bronze de la cathédrale d'Augsbourg.

2. *Vicit opes regum Boamundus, opusque potentum*
et meruit dici nomine iure suo :
intonuit terris. Cui cum succumberet orbis,
non hominem possum dicere, nolo deum.

3. *Qui uiuens studuit ut pro Xpo moreretur,*
promeruit quod ei morienti uita daretur.
Hoc ergo Xpi clementia conferat isti
militet ut celis suus hic adleta fidelis.

4. *Intrans uide fores, uidens quid scribitur ores*
ut celo detur Boamundus, ibique locetur.

Au bas du vantail de droite, l'artiste a mis sa signature : *Sci Sabini Canusii Rogerius — Melfie Campanarum fecit has — ianuas et candelabrum.* Ce n'est donc plus cette fois un Grec qui a exécuté le travail à Constantinople. L'Italie méridionale n'a plus besoin désormais de recourir à l'industrie de l'étranger comme dans le siècle précédent, quand furent faites les portes de bronze d'Amalfi, du Mont-Cassin, de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome (détruite dans l'incendie de la basilique ; elle était signée *en grec* du fondeur constantinopolitain Staurakios) et de Monte-Sant'Angelo, toutes dédiées par des personnages d'une même famille patricienne d'Amalfi. Les portes du mausolée de Bohémond ont été modelées et fondues dans la nouvelle principauté que venaient de fonder les Normands, par un Amalfitain, dont le nom de Roger a cela de curieux qu'il indique un personnage d'origine normande ou tout au moins né depuis la conquête et baptisé d'une appellation spécialement normande. C'est aussi un artiste du nom de Roger, peut-être le même, qui a exécuté les sculptures des trois portails de la cathédrale de Bénévent, commencée en 1112. Les portes de bronze de la cathédrale de Troja, signées d'Oderisio de Bénévent, qui s'y est représenté avec Berardo, comte de Sarno, du territoire de qui dépendait la ville, sont à peu près contemporaines de celles du mausolée de Bohémond, à Canosa.

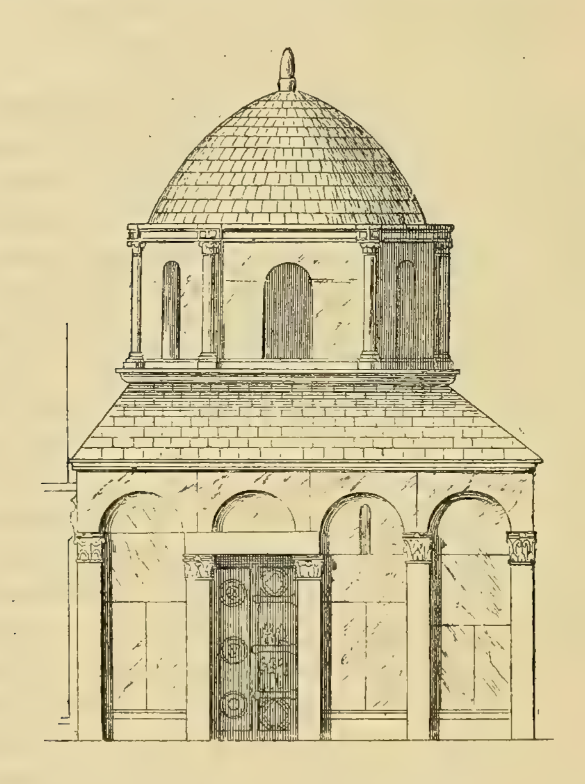
Si vous vous faites ouvrir le *turbeh* funéraire du prince d'Antioche, vous serez révolté de l'état de délabrement dans lequel on le laisse et de la scandaleuse exhibition qu'on y fait de ses restes. Pour quelques sous, le sacristain de la cathédrale soulève une dalle brisée du pavement et vous montre, dans un trou humide, sous une sorte de treillage en fer, cinq ou six ossements, parmi lesquels deux tibias de taille gigantesque. C'est tout ce qui subsiste du héros de la croisade.

Expende Hannibalem. Quot libras in duce summo
Invenies !

Le château fort, dont les ruines dominent la ville de Canosa, fut construit en 1270, par l'ordre de Charles d'Anjou.

BARLETTA.

Ce n'est pas une ville antique. Les Itinéraires mentionnent seulement sur son emplacement une simple station sans importance, du nom de

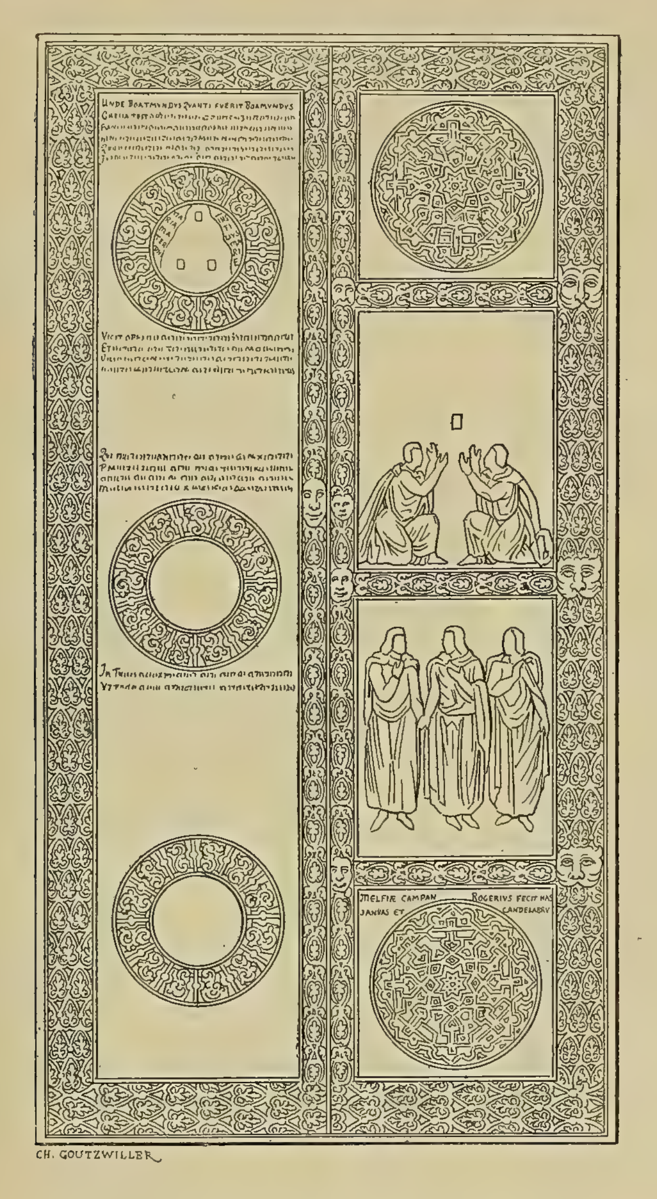


MAUSOLÉE DE BOHÉMOND A CANOSA

Barduli. La ville n'est née que vers le milieu du XIe siècle, et par le fait des Normands, alors que le comte Pierre, cousin des fils de Tancrède de Hauteville, ayant reçu la seigneurie de Trani dans le premier partage du pays, fait à Melfi, en 1041, et n'ayant pas réussi à s'emparer de cette cité, fortement occupée par les Byzantins, fonda Barletta pour la lui opposer.

Frédéric II, en 1242, fit construire une forteresse pour tenir en bride Barletta, dont la fidélité lui était à juste titre des plus suspectes. Par

contre, la ville fut passionnément dévouée à Manfred, qu'elle avait été une des premières à reconnaître. Ce prince y passa plusieurs mois, de



PORTES DE BRONZE DU MAUSOLÉE DE BOHÉMOND.

décembre 1258 à mai 1259, quand il attendait sa fiancée Hélène, fille de Michel, despote d'Arta, en Épire. Les chroniqueurs du temps racontent qu'il aimait à parcourir les rues de la ville en chantant des *strombuotti*,

strophes rimées de huit vers, chacun de onze syllabes, qu'il se plaisait à composer, car il était lui-même poète en italien, et poète d'un véritable talent. Sa cour, que les Guelfes appelaient un foyer de corruption, était le rendez-vous de tous les poètes que comptait alors l'Italie, et des plus habiles musiciens de France et d'Allemagne, aussi bien que de la péninsule. Souvent, dans ses promenades nocturnes, il se faisait suivre par deux Siciliens qui excellaient à chanter des romances.

La ville actuelle est commerçante, active, animée, populeuse. Pour se mettre plus à l'aise, elle a démoli les anciennes fortifications où Gonzalve de Cordoue s'enferma quelque temps pour tenir tête aux Français. Il ne reste plus que le château du bord de la mer, bâti par Charles-Quint en 1537 sur l'emplacement de celui que Charles d'Anjou avait fait élever en 1282 par l'architecte français Pierre d'Angicourt.

Barletta n'a jamais été une ville épiscopale ; elle a toujours dépendu du diocèse de Trani. Mais, au XIVe siècle, après la perte de la Terre-Sainte, on en fit le siège de l'archevêché *in partibus* de Nazareth, auquel on assigna pour cathédrale, qu'il a encore, l'église principale de la ville, Santa-Maria dell'Assunzione ou Santa-Maria-Maggiore.

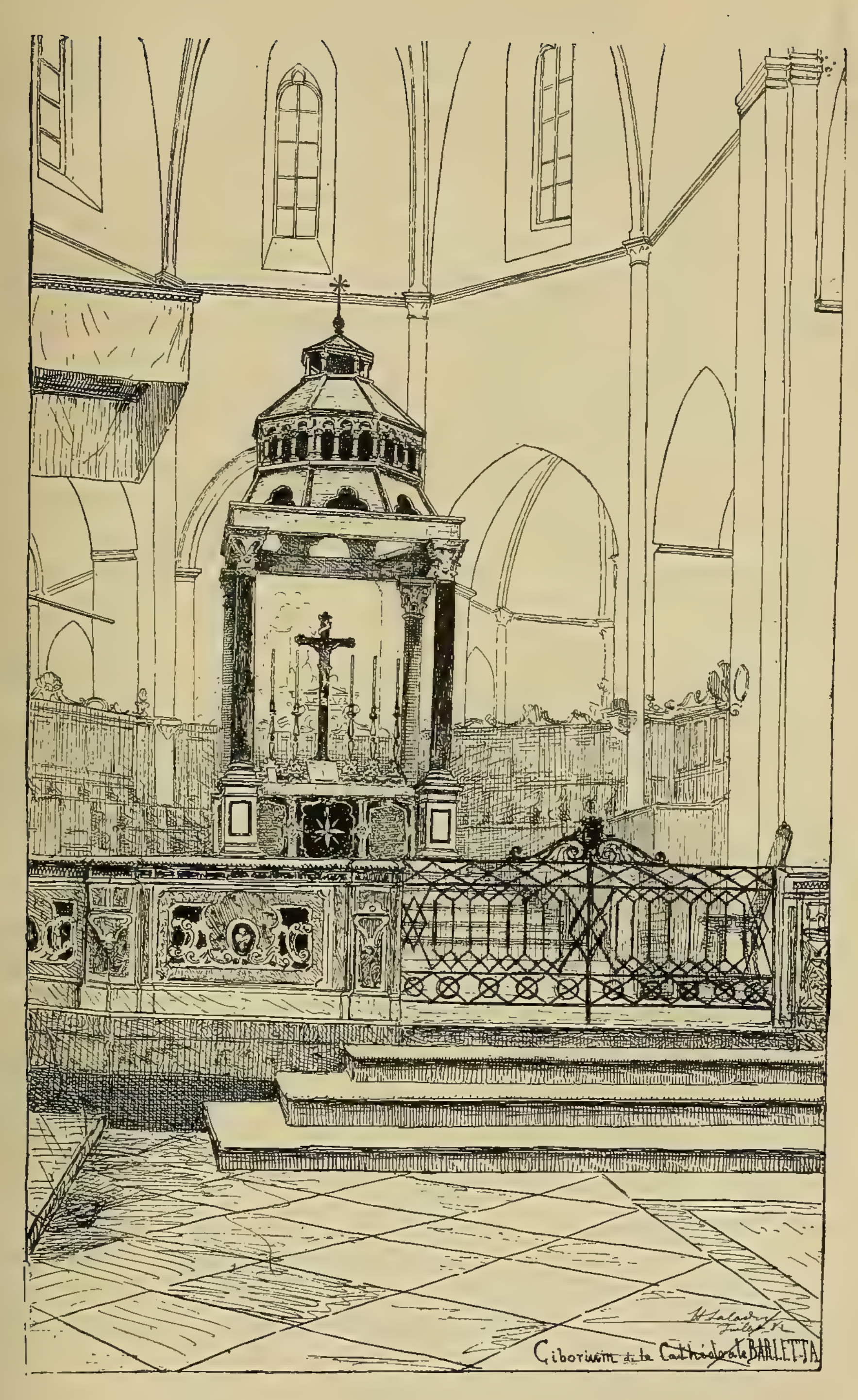
Cette église est de deux époques. La partie antérieure est du milieu du XIIe siècle. Elle a trois nefs, séparées par des arcades que portent des colonnes de marbre à chapiteaux historiés ; au-dessus, la nef principale offre un triforium aux arcades géminées. Le tout est de proportions fort médiocres, couvert d'une charpente apparente. Sur la porte d'entrée, on lit l'inscription :

Impensis, Richarde, tuis hec porta nitebit;
ergo tibi merito celestis leta patebit.

La date de la construction, 1153, est donnée par l'inscription gravée sur le tailloir d'un des chapiteaux de la nef du milieu : *A(nno). mcliii. m(ense). a(u)gu(sto). i(n)d(i)c(tione). p(ri)ma. [qu]ādo. capta. e(st). Scaliona* [1]. — *Muscatus. dedit. in. ihs. duabus. columni(s). cc. ducale(s). le(ves). Q(ui). as. legit. oret. p(ro). eo.* On lit, en effet, dans la Chronique de Fossanova : *1153 indictione prima, Scalona capta est a Christianis 14 kal. septembris.*

Le *ciborium,* dont nous donnons un dessin comme spécimen de ce que sont les constructions de ce genre dans les églises de la Pouille, qui presque toutes en présentent de remarquables, appartient à la même époque. Les colonnes sont en rouge antique, le reste en marbre blanc. Il

1. Ascalon, en Palestine.



CIBORIUM DE SANTA-MARIA-MAGGIORE A BARLETTA.

avait été offert, par un riche habitant de la ville, nommé Alessandro, ainsi qu'il résulte de l'inscription, malheureusement mutilée, en deux vers, qui est gravée sur l'architrave :

Dives Alexander, ... adornant;
Hoc operavit opus Christi genitricis honore.

La moitié postérieure de l'église, notablement plus élevée que la nef, a été construite au commencement du XIV[e] siècle dans notre style ogival français à lancettes. Elle est couverte de voûtes aiguës en maçonnerie.

Cette architecture, née sur le sol de la France et appropriée à son climat, a été, dans le midi de l'Italie, une importation étrangère du temps de la dynastie angevine. C'est à Naples même qu'elle a produit le plus grand nombre d'œuvres, car c'est dans cette ville que Charles d'Anjou et ses successeurs avaient transporté le foyer de la vie de leur royaume, qui, sous les Normands et les Hohenstaufen, était dans la Pouille. Cette dernière contrée en offre cependant un des plus anciens et des plus beaux spécimens dans la cathédrale de Lucera.

Pouvant mettre sous les yeux du lecteur une excellente vue de la façade de la cathédrale de Lucera, par M. Saladin, je m'arrêterai quelques moments à en parler incidemment. C'est une magnifique église à trois nefs du plus pur style ogival français du XIII[e] siècle, qui compte parmi les édifices religieux les plus remarquables de l'époque médiévale dans le midi de l'Italie.

Pour quiconque l'étudie avec une connaissance approfondie des monuments du même art en France, deux conclusions s'imposent à l'esprit.

Cette église, bien que consacrée seulement en 1302, n'a pas pu être commencée, comme on l'imprime ordinairement, en 1300, après le massacre des derniers restes de la colonie arabe de Lucera par Charles II. Giustiniani affirme avoir lu dans les *Regesta* de Charles I[er] qu'il donna l'ordre de la construire dès 1269, aussitôt qu'il eut pris la ville ; on a contesté cette assertion, que je ne suis pas en mesure de vérifier. Mais, dans tous les cas, c'est bien de cette époque qu'est l'architecture du monument, et l'on ne saurait en faire commencer les travaux plus tard que 1274, date où Charles d'Anjou établit à Lucera, à côté des Sarrasins, des colons chrétiens appelés de son comté de Provence. Si donc le pape Benoît XI, dans une lettre du 16 novembre 1303, félicite Charles II d'avoir élevé la grande église de Lucera, c'est seulement pour l'avoir achevée, dédiée et richement dotée.

L'architecte de cette église a été Français, et même, suivant toutes les probabilités, natif de l'Ile-de-France, dont il a transporté le style et



FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE LUCERA.

l'art sans modification dans la Pouille. Il s'est seulement prêté à une condition spéciale du pays en renonçant à l'emploi des voûtes, que les tremblements de terre, fréquents dans la Capitanate, auraient trop facilement disloquées, et en couvrant son édifice d'une simple charpente, dont l'élasticité devait mieux résister aux secousses du sol. En revanche, ce sont des tailleurs de pierre indigènes qu'il a employés à en exécuter la décoration. La chose est surtout manifeste au portail principal. Les feuillages finement refouillés, d'un beau et ferme dessin, qui garnissent l'archivolte de son arc en tiers-point, ont la plus étroite parenté avec ceux de l'archivolte de l'arc en plein cintre du palais de Frédéric II à Foggia. Je serais même assez disposé à y reconnaître la main de maître Nicolao da Foggia, l'auteur du merveilleux ambon de Ravello, près Amalfi, et le fils de Bartolomeo qui avait travaillé au palais de Foggia.

Revenons à Barletta.

Cette ville renferme encore quelques autres églises d'un certain intérêt, par exemple celle du San-Sepolcro, avec sa coupole à tambour octogone portée sur quatre arcs ogives et son tableau sur panneau du XIVe siècle, d'un style encore tout byzantin, avec des inscriptions grecques accompagnant les personnages, et portant dans le bas, au-dessous de la figure de la Vierge accompagnée d'anges, un sujet tout latin, que les Grecs n'ont jamais traité, car il se rapporte à l'un des points de doctrine où ils sont en dissidence — de mots plus que de croyance — avec les catholiques : les âmes du Purgatoire au milieu des flammes. Sant'Andrea offre un portail du XIIIe siècle, au tympan orné d'un bas-relief représentant le premier péché et l'expulsion d'Adam et d'Ève du Paradis terrestre. Ce bas-relief est signé du sculpteur Siméon de Raguse, établi à Trani : *Incola Tranensis sculpsit Simeon Raguseus. D(omi)ne misere(re)*. San-Stefano, ancienne église des Bénédictins, est une construction ogivale du XIVe siècle sans grande valeur.

Tout ceci ne mériterait guère d'arrêter le voyageur ; mais Barletta possède un trésor archéologique absolument unique et sans prix. C'est le colosse de bronze, haut de dix-neuf pieds, qui depuis 1348 est dressé sur la place principale de la ville, adossé à l'église du San-Sepolcro. Il représente un empereur de la période post-constantinienne, vêtu du costume militaire, la tête ceinte, suivant l'usage de l'époque, d'un diadème garni de perles. Sa main élevée s'appuyait certainement sur une haste crucigère, depuis longtemps perdue, que l'on a remplacée par une petite croix tout à fait ridicule. L'art de cette statue est rude et sec, d'une dureté dépourvue de finesse, mais elle garde encore un grand caractère et l'aspect général en est d'un effet puissant.

Il commence à en être question chez les écrivains de la première moitié du XIVe siècle, comme Giovanni Villani, pour qui le colosse de



COLOSSE DE BRONZE DE BARLETTA.

Barletta est l'image du roi lombard Eraco, c'est-à-dire Arichis. Les humanistes de la fin du XVe siècle y ayant reconnu sans peine une statue impériale, supposèrent que le nom d'Eraco était une corruption de celui d'Hé-

raclius. De là l'opinion qui, depuis cette époque, se répète servilement presque partout et qui interprète le bronze de Barletta comme un colosse de cet empereur. Archéologiquement, elle ne saurait en aucune façon se défendre. La tête de la statue n'est pas celle d'Héraclius, bien connue par ses monnaies. De plus, il est absolument impossible d'admettre qu'une statue encore aussi antique date du VIIe siècle. On ne peut la faire descendre plus bas que la fin du IVe. La comparaison avec les effigies monétaires doit faire reconnaître avec certitude, comme Marulli a été seul à s'en apercevoir, Théodose le Grand dans le colosse de Barletta. Et l'on doit ajouter que c'est tout à fait à la fin de sa vie, quand l'âge s'était marqué dans ses traits, qu'il a été représenté par l'auteur de cette statue.

On ignore absolument son origine et son histoire avant le XIVe siècle. Il n'existe à ce sujet ni documents ni même de tradition ayant de la valeur. Car il est impossible de prendre au sérieux ce que dit une épigramme en vers latins de 1491, citée par Tarquinio Longo dans sa *Storia di S. Rugiero vescovo e confessore, patrone di Barletta* (Naples, 1607) : que cette image d'Héraclius (!) fut fondue à Constantinople (ceci est possible et même probable) par un nommé Polyphobos, qu'elle y resta sur une des principales places jusqu'à la prise de la ville impériale par les croisés, que les Vénitiens l'enlevèrent alors pour la placer dans leur cité comme trophée, mais que le navire qui la portait fit naufrage à Barletta, où le colosse resta, sans qu'on sût désormais comment l'enlever. Toute cette historiette, qui ne repose sur rien de solide, est une simple fantaisie d'un lettré de la Renaissance.

Une inscription latine de Canosa parle d'une statue de bronze doré de Théodose, que les habitants de l'Apulie et de la Calabre avaient élevée à frais communs dans cette ville. Mais elle était équestre, et par conséquent ne saurait être confondue avec le colosse de Barletta.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La suite prochainement.)



JOHANNES VERMEER

(VAN DER MEER DE DELFT)

(PREMIER ARTICLE.)



Pour peu qu'on ait approfondi l'étude de l'art ancien, qu'on ait fouillé les vieilles archives, feuilleté les livres de comptes des princes, des villes ou des États, parcouru les rôles des corporations et les listes des académies, il est bien rare qu'on ait pu se défendre d'un mouvement d'étonnement d'abord, puis d'inquiétude et de malaise, à la révélation d'une quantité énorme d'artistes de tout état, gens de mérite probable, de valeur certaine, honorés par leurs confrères, estimés de leurs contemporains, souvent même distingués par les princes ou par les rois, et qui nous sont aujourd'hui à peu près inconnus. — Hommes de talent dont les noms parvenus accidentellement jusqu'à nous ne nous disent rien, car nous n'avons pas la moindre notion des qualités ou des défauts qui ont bien pu caractériser leurs œuvres.

Il se produit, en effet, dans toutes les écoles un phénomène singulier. L'histoire de l'art, au bout d'un temps relativement très court, se synthétise. Les rayons lumineux qu'elle projette ne s'arrêtent plus que sur un nombre limité de têtes spécialement favorisées; les autres restent plongés dans une ombre qui va toujours s'épaississant, et que chaque année qui s'écoule rend plus obscure. Fait plus regrettable encore, les œuvres de ces infortunés subissent le même sort que leur nom. Elles disparaissent peu à peu de la circulation, et quand elles ne sont pas brutalement détruites, elles sont dénaturées, elles changent d'étiquette et

passent au compte d'autres artistes mieux cotés. La constatation de ce méfait ne date pas d'hier.

« Personne n'ignore, écrivait en 1808 le chevalier de Burtin[1], qu'en effaçant les noms un vil manège a déjà plongé dans l'oubli le souvenir de maint excellent artiste ancien dont on ne retrouve plus, ou presque plus de traces, sinon dans les ouvrages des biographes, qui nous ont transmis les justes éloges qu'ont mérités de leurs contemporains (parmi tant d'illustres concurrents) beaucoup de peintres dont on ne connaît plus les ouvrages aujourd'hui. »

C'est ainsi que la spéculation dépouille certains artistes de la part de gloire à laquelle ils ont droit, en attribuant uniformément leurs œuvres à un rival dont la signature fait prime, et à cinquante ans de distance une génération touffue de peintres et de sculpteurs, qui comptait par centaines les hommes de talent, semble se résumer en une douzaine de producteurs qui, seuls, demeurent connus et appréciés du public.

Le plus souvent, il est vrai, celui qui constate cette étrange absorption essaye de se consoler de cette disparition singulière, en se persuadant que ceux qui n'ont pas survécu n'étaient pas nés viables. En vain l'estime dont ils ont joui dans leur temps vient-elle protester contre un jugement si lestement formulé. En vain objecte-t-on les prix relativement élevés payés pour leurs œuvres, le goût avéré de leurs protecteurs, la haute considération dont les entouraient leurs confrères, on trouve toujours quelque bonne raison pour s'abuser sur leur compte, quelque motif ingénieux pour expliquer leur éclipse, jusqu'au jour où l'apparition subite d'un chef-d'œuvre inattendu vient renverser le pénible échafaudage de ces suppositions malveillantes, et attester que le pauvre méconnu était sinon un artiste de génie, du moins un ouvrier d'un merveilleux talent. C'est là le cas de Johannes Vermeer, dont nous allons essayer de retracer la vie.

I.

Rien n'est à la fois plus instructif et plus curieux que l'histoire de ce grand peintre méconnu. De son vivant, il fut apprécié comme artiste et honoré comme homme.

Dirk van Bleyswijck, secrétaire du magistrat de la ville de Delft, personnage considérable par conséquent, voulant consacrer pour la postérité

1. *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux,* etc. Bruxelles, 1808, t. Ier, p. 303.



VAN DER MEER, PINX. F. MILIUS, SC

VAN DER MEER DANS SON ATELIER

(Galerie Czernin, à Vienne.)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon, Paris.

les gloires de sa ville natale, publia, en 1667, un énorme volume de près de 1,000 pages, sous le nom de : *Description de la ville de Delft*[1], et, parmi les artistes qui faisaient honneur à la cité, il mentionne Johannes Vermeer, quoiqu'il fût encore un jeune homme, et, quoique discret et réservé autant qu'un fonctionnaire public doit l'être, Bleyswijck se soit montré très avare de renseignements sur les *Delvenaars,* vivant encore au temps où il écrivait.

De son côté, Arnold Bon, l'éditeur de la *Beschryvinge,* libraire bien posé, mais poète à ses heures, et du reste très mauvais poète[2], ayant estimé qu'il était de son devoir d'écrire une pièce de vers pour déplorer la mort de Carel Fabritius, crut indispensable de citer notre peintre comme un de ceux qui pouvaient sinon faire oublier, du moins remplacer dans une certaine mesure le « phénix », c'est ainsi qu'il appelait Fabritius, et qui, en attendant, marchaient le plus dignement sur ses traces.

Partageant à l'égard de leur jeune confrère l'estime dont Bleyswijck et Arnold Bon donnaient des preuves publiques, les membres de la corporation des peintres de Delft, les maîtres de la gilde de Saint-Luc, firent à plusieurs reprises, de Johannes Vermeer un de leurs doyens. Enfin quand des étrangers de marque traversaient la ville de Delft, on les conduisait voir l'atelier de notre peintre. « A Delphes (*sic*), écrit Balthazar de Monconys, je vis le peintre *Vermer,* qui n'avait point de ses ouvrages; mais nous en vismes chez un boulanger, qu'on avoit payé six cens livres, quoiqu'il n'y eust qu'une figure[3]... »

N'avoir point de tableaux dans son atelier, vendre ses œuvres un bon prix, être visité par les étrangers, honoré de la confiance des artistes ses confrères, chanté par les poètes, enregistré par les historiens, si ce n'est pas là de la notoriété, mieux que cela même, de la célébrité, je demanderai ce que cela peut bien être. Il semble donc qu'avec de pareils atouts dans son jeu on soit sûr de passer à la postérité. Eh bien, non. — A peine Vermeer est-il mort que sa trace se perd, son nom s'oublie, son œuvre se disperse. Il ne faut pas vingt ans pour que cette renommée, en apparence si bien assise, s'évanouisse complètement.

Houbraken[4], le Vasari de l'école hollandaise, si généreux envers

1. *Beschryvinge der Stadt Delft betreffende des selfs situatie oorsprong en ouderdom,* etc. Delft, 1667.

2. Campo Weyermann, faisant allusion à ses vers, traite Arnold Bon de « poète de deux sous : *Een zeker pooet van deux aas* », et ajoute qu'il aurait dû se nommer, non pas *bon,* mais très méchant.

3. *Journal des voyages de M. de Monconys.* Lyon, 1665-1666, p. 149.

4. *De groote schonburgh der nederlantsche konstschilders.* Amsterdam, 1719.

nombre d'artistes qui ne le méritent guère, conteur si prolixe d'histoires plus ou moins authentiques, biographe qui prend de toutes mains et accepte pour exacts tous les récits qu'on lui fait, Houbraken ne parle même pas de lui, ne cite même pas son nom. Chez Campo Weyermann [1], il n'en est pas plus question que s'il n'avait jamais peint, et Van Goll ignore même qu'il existe de ses œuvres [2].

En France, à plus forte raison, même oubli et même silence. Ni Decamps [3], ni de Piles [4], ni l'auteur anonyme des *Anecdotes des beaux-arts* [5], si remplies de commérages sur le compte des maîtres hollandais, ne semblent avoir eu la moindre connaissance de son nom et de ses ouvrages.

En Allemagne, c'est tout de même. Fiorillo [6], dans les quatre volumes qu'il consacre à la peinture hollandaise et flamande, ne mentionne pas une seule fois le nom de Vermeer, et Fusslin [7] avant lui avait été tout aussi réservé.

Ce fut seulement en 1816 que les deux auteurs hollandais de l'*Histoire de la peinture nationale* [8] essayèrent de protester contre cette ingratitude et tentèrent en faveur du maître de Delft un essai de réhabilitation biographique. Mais à ce moment la trace de notre peintre était si bien perdue, qu'il n'était même plus en possession de son nom.

Comme le constatent ses deux biographes de 1816, « on le nommait déjà communément Van der Meer, et mieux Van der Mer do Delft (Delftschen Van der Meer) pour le distinguer des deux Jean Van der Meer de Haarlem, le vieux et le jeune, et de Jean Van deer de Schoonhoven, qui habita Utrecht, et fut non seulement peintre, mais encore conseiller municipal de cette ville et receveur des convois et licences de la navigation [9] ».

Quant à des détails personnels sur Vermeer, Van Eynden et Van der Willigen n'en connaissent point d'autres que ceux donnés par Bleyswijck, et que nous connaissons déjà. S'ils ajoutent quelque particularité biogra-

1. *De Levensbeschryvingen der nederlandsche Kuntschilders.* La Haye, 1729.

2. *De Nieuwe Schonburg der nederlantsche Kuntschilders.* La Haye, 1751.

3. *La Vie des peintres flamands et hollandais.* Paris, 1753.

4. *Œuvres diverses de M. de Piles, de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Tome Ier, contenant l'abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages.* Paris, 1767.

5. *Anecdotes des Beaux-Arts.* Paris, 1776.

6. *Geschichte der zeichnenden Kunste in Deutschland und den vereinigten Niederlander.* Hannover, 1818.

7. *Hans Rudolph Fusslins kritisches verzeichniss.* Zurich, 1816.

8. *Geschiedenis der vaderlandsche Schilderkunst.* Haarlem, 1816.

9. *Geschiedenis*, etc., t. Ier, p. 164.

phique, on peut être sûr qu'elle est de leur invention, et dès lors qu'elle est erronée. C'est ainsi qu'ils prennent prétexte d'une vente qui eut lieu à Amsterdam, le 16 mai 1696, et où l'on rencontre vingt et un tableaux



LA LAITIÈRE, PAR JOHANNES VERMEER, DIT VAN DER MEER DE DELFT.

(Galerie Six, à Amsterdam.)

de Vermeer, pour prétendre qu'il mourut à Amsterdam cette année-là, et que cette vente est celle de l'artiste lui-même, sa vente après décès. — Nous verrons tout à l'heure quelle créance mérite cette affirmation audacieuse. Quant à ses œuvres, ils mentionnent trois de ses tableaux et

croient s'acquitter envers lui en le proclamant le « Titien de l'école moderne hollandaise[1] ».

Il faut, certes, remercier, malgré les inexactitudes de leur récit et leur trop discret laconisme, les deux auteurs néerlandais d'avoir, après une si longue attente, remis enfin notre grand peintre à la place qui lui était due ; toutefois, ce serait peut-être un peu forcer la note que de leur en laisser tout le mérite[2]. Si les biographes s'étaient tû avec une singulière persévérance pendant près d'un siècle et demi, les œuvres de Vermeer n'avaient point imité leur inqualifiable silence. Chaque fois que l'une d'elles s'était manifestée, elle avait parlé, et parlé avec une forte éloquence. Beaucoup de ses tableaux, il est vrai, avaient subi le sort que nous signalions tout à l'heure : on les avait démarqués, altérés, mutilés, rendus méconnaissables et attribués à d'autres maîtres. Mais chaque fois qu'il en passait en vente un bien pur et bien authentique, non seulement les enchères le saluaient, solides et nourries[3], mais les experts avaient grand soin de proclamer bien haut le talent et la valeur de l'artiste.

C'est ainsi que l'expert Le Brun, en 1809, le déclarait « un très grand peintre dans la manière de Metzu », et que, sept années plus tard, un autre expert, Pérignon, dans le catalogne de la première vente Lapérière, lui reconnaissait le talent de rendre, « dans une manière large, le fini de la nature, la différence des objets, le soyeux des étoffes par la justesse de ses teintes et de l'effet. »

A demeure dans une galerie princière ou dans une collection privée, l'effet produit par lui n'était guère moins grand. Chacune de ses œuvres resplendissait d'un tel éclat, se manifestait avec tant d'ampleur qu'à sa vue les gens du métier s'arrêtaient étonnés, surpris, émus et se croyaient obligés de constater l'évidente supériorité de cet inconnu. C'est ainsi que Reynolds, qui devait se sentir de pressantes affinités pour ce robuste talent, ne manque pas de mentionner sa *Femme transvasant du lait*[4], parmi les tableaux qui l'ont le plus frappé en Hollande[5]. C'est ainsi que, dans des temps plus modernes, des critiques fort compétents eux aussi,

1. « Johannes Vermeer den Titiaan der moderne schilders van de Hollandsche Scholl noemen mag. »

2. D'autant mieux que Roeland van Eynden, l'un des deux biographes en question, dans le Mémoire qui, en 1786, obtint le prix du concours Teyler relatif à la peinture hollandaise, ne mentionne pas encore Vermeer.

3. Témoin *la Laitière,* dont nous donnons la gravure, payée à la vente de Bruyn (1798) 1,550 florins, et à la vente Muilman (1813) 2,125 florins, près de 5,000 francs.

4. Aujourd'hui à Amsterdam, dans la galerie Six

5. Voir les *Œuvres complètes du chevalier Josué Reynolds.* Paris, 1806. — *Voyage en Flandre, en Hollande, à Dusseldorf,* t. II, p. 338.

mais non moins touchés par la puissance de cet admirable artiste, lui ont payé leur juste tribut d'éloges. M. Maxime Du Camp en 1857 (*Revue de Paris*), Théophile Gautier, en 1858 (*Moniteur*), M. Paul Mantz, en 1868 (*Gazette des Beaux-Arts*), M. Clément de Ris, en 1872 (*Moniteur*), rendent à Vermeer toute la justice qui lui est due. Quant à M. Viardot, la précaution qu'il prend de nous inviter à ne pas confondre Johannes Vermeer avec le vieux Gérard van der Meir, qui fut, comme chacun sait, élève des Van Eyck, si elle décèle un bon naturel, ennemi de toute complication inutile, elle prouve aussi que l'œuvre mutilée de notre grand artiste avait frappé l'auteur des *Musées de Hollande.*

Toutefois c'est à Thoré, ou plutôt à W. Bürger, car c'est sous ce nom de guerre que notre regretté collaborateur entreprit sa campagne d'exhumation, c'est à W. Bürger que Johannes Vermeer est redevable de sa réhabilitation, et c'est à lui qu'il faut en faire honneur. C'est à Bürger, en effet, qui, avec une conviction, une ardeur, une passion qu'on ne saurait trop louer et trop admirer, s'est attaché à découvrir une à une et à mettre en lumière les œuvres de ce peintre inconnu, c'est à lui, c'est à ses constantes investigations que nous devons d'avoir retrouvé une vingtaine d'œuvres bien authentiques de ce maître si puissant et si fort, c'est à son infatigable dévouement qu'il faut attribuer le légitime et grandissant intérêt qui s'attache aujourd'hui aux ouvrages de ce maître si rare et si parfait. Une seule chose a manqué à Bürger, c'est de pouvoir, en fournissant quelques dates certaines, limiter la vie de son peintre de prédilection, de ce « sphinx », comme il aimait à l'appeler. C'est cette lacune que nous venons combler aujourd'hui.

II.

Rien n'est plus intéressant, passionnant même, que la chasse au document, surtout quand elle a lieu sur un terrain incertain, mal connu et qui se dérobe à chaque instant sous les pieds du chasseur. Dès sa résolution arrêtée de percer les ténèbres qui entouraient son « sphinx », Bürger fut fort embarrassé et se trouva aux prises avec une prodigieuse quantité de Jan Van der Meer, car aucun nom n'est plus commun en Hollande. Tout d'abord, rien que parmi les maîtres du XVIIe siècle, il en rencontra quatre ayant manié le pinceau : 1° Jan van der Meer, d'Utrecht, qui a peint de grands tableaux et des portraits; 2° Jan van der Meer, de Haarlem, surnommé le Vieux, paysagiste, et 3° Jan van der Meer, de Haarlem, surnommé le Jeune, également paysagiste, mais dans le goût

de Berchem, et enfin 4° Jan van der Meer, de Delft. Il lui fallut avant tout faire la part de chacun d'eux.

Son embarras se serait encore accru s'il avait pu fouiller les archives de Delft et sonder les profondeurs de son état civil, pour ne parler que des contemporains de notre peintre, des van der Meer qui habitaient de son temps sa ville natale. Il se serait heurté, en 1640, à un Jan van der Meer, pharmacien, demeurant sur le *Voldersgracht*; en 1647, à un Jan Jansz van der Meer, veuf consolé qui logeait sur l'*Out Beyerlant*; en 1648, à un Jan Cornelisz van der Meer, non moins veuf, mais également consolé, et de plus chapelier de son état, ayant son domicile dans la *Buitenketelpoort*; en 1665, il aurait pris connaissance de l'héritage de Jan Reyers van der Meer, et, en 1680, de celui de la femme du *schoolmeester* Johannes van der Meer, etc., etc., complication assurément inattendue, et qui n'aurait pas manqué d'augmenter le désarroi dans lequel il se trouvait plongé.

Mais Bürger fut plus sage. Il ne s'aventura pas lui-même dans les archives de Delft. Il alla aux renseignements, s'adressa au gardien attitré du trésor et fut éconduit avec une bonne grâce si parfaite, qu'il demeura convaincu de l'impossibilité de rien arracher à ce précieux dépôt ni au cerbère qui le gardait.

« Les archives de Delft ont été dispersées, écrit-il de la meilleure foi du monde, surtout dans la partie qui concerne le XVIIe siècle, et, malgré les recherches que l'archiviste a bien voulu faire, on n'a rien trouvé sur la naissance et la mort de Van der Meer. » La vérité est que l'état civil de la ville de Delft est des plus complets, et qu'aucune recherche sérieuse et intelligente n'a été faite par l'archiviste dont parle Bürger, sans quoi cet archiviste n'eût pas manqué d'y apercevoir ce que moi-même, pauvre étranger, je devais y découvrir en 1877 et ce que plus récemment y a retrouvé M. O. Obreen, c'est-à-dire la date de naissance, la date de mariage et la date de mort de notre peintre.

La vérité, c'est que la partie des archives de Delft qui regarde la *Burgerlijke Stand*, c'est-à-dire l'état civil, ne compte pas moins de cent soixante-quinze registres qui vont de l'année 1575 à l'année 1808 sans presque présenter de lacune.

La vérité, c'est que sachant la confession des individus, il n'est nullement impossible, lorsqu'on veut s'en donner la peine et qu'on peut y consacrer le temps nécessaire, de retrouver les renseignements dont on a besoin, et je suis certain que ce n'est pas l'archiviste actuel, mon excellent ami J. Soutendam, qui me démentira.

Il est à supposer, toutefois, qu'on aura commencé à chercher à l'an-

née indiquée par Bleyswijck et que, ne trouvant pas de Vermeer ni de Van der Meer à cette année-là, on ne sera pas allé plus loin. Mais le fait n'était pas pour décourager un chercheur expert : tous ceux qui ont pratiqué les archives hollandaises savent bien que jusqu'à la seconde moitié du XVIIe siècle les noms de famille figurent très rarement et à l'état absolument exceptionnel sur certains registres de l'état civil. Il fallait donc tâcher de savoir quel avait été le prénom du père de notre peintre. Eh bien, ce prénom nous devait être livré par la mention matrimoniale de Jan Vermeer. Cette mention, en effet, nous apprend que son père s'appelait Reynier. Dès lors, plus d'erreur possible, et nos lecteurs se souviennent que, il y a six ans bientôt, nous donnions dans la *Chronique*[1] le texte même de cet acte de naissance si vainement cherché par le paresseux archiviste et découvert par nous. Cet acte est conçu comme suit :

Dito (31 *octobre* 1632).
I kint Joannis, vader Reynier Janssoon, moeder Dingnum Balthasars Getuygen Pieter Brammer, Jan Heyndrickz, Maertge Jans.

C'est-à-dire :

Dito (du 31 octobre 1632).
Un enfant, Joannis, le père est Reynier fils de Jean, la mère Dingnum, fille de Balthazar, les témoins sont Pieter Brammer, Jan, fils d'Heyndrick, et Marthe, fille de Jan.

Ce Joannis ou Jan étant, dans l'année 1632, — année indiquée par Bleyswijck — le seul fils de Reynier mentionné par l'état civil de Delft, il était donc clairement établi que c'était bien là la déclaration de naissance de notre peintre ; toutefois un doute pouvait encore subsister. Aujourd'hui il n'existe plus : une mention mortuaire produite récemment par M. O. Obreen est venue confirmer notre découverte. Cette mention est relative à la mère de notre peintre ; en voici la teneur :

Begraven in de nieuwe kerk 13 *february* 1670, *Dyna Baltens, weduwe van Reynier Vermeer in de Vlamingstraet.*

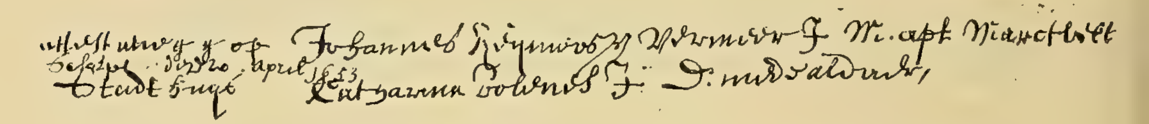
1. Année 1877, n° 13.

Je traduis :

Enseveli dans la nouvelle église le 13 février 1570, Dyna Baltens, veuve de Reynier Vermeer, demeurant dans la Vlamingstraet.

Dyna étant l'abréviation de *Dingnum* et *Baltens* celle de *Balthasars*, il n'y a plus de place pour le moindre doute.

La seconde mention d'état civil relative à Johannes Vermeer rencontrée par nous sur les registres de l'état civil de Delft est celle de son mariage. Nous la relevons sur les registres de l'hôtel de ville, à la date du 5 avril 1653 :



Johannes Reyniers Z. Vermeer J. M. opt Marctvelt, Catharina Bolenes J. D. mede aldaer.

C'est-à-dire :

Johannes, fils de Reynier Vermeer, jeune homme demeurant sur le marché avec Catharina Bolenes, jeune fille, au même endroit.

Et, en marge, on lit : *attestatie g. g. op Schepl, den 20 april 1653. Stadthuys.* Attestation donnée par le corps des échevins le 20 avril 1653. Hôtel de ville.

Voilà notre Vermeer marié, il a vingt et un ans. Le premier recueil de documents où il nous va apparaître maintenant ne figure plus à l'état civil de Delft, mais à la bibliothèque royale de La Haye Ce recueil se nomme le *Meestersboerk* — ou le livre de maîtrise — de la gilde de Saint-Luc. Il nous apprendra que c'est l'année même de son mariage que notre peintre se fit recevoir maître.

Schilder, den 29 December 1653. Johannis Vermeer heft hem doen aenteijkenen als meester schilder, sijnde burger en heeft op sijn meester geldt betaelt 1 gul 10 stuyv rest 4 gul 10 st. — Den 24 July 1656 in alles betaelt.

Traduisons :

Peintre : Le 29 décembre 1653. Johannis Vermeer s'est fait inscrire comme maître peintre étant bourgeois, et il a pour son droit de maîtrise payé 1 fl. 10 sols, reste 4 fl. 10 sols. — Le 24 juillet 1656 il a tout payé.

Ce même livre de maîtrise nous reparle de lui en 1663. Cette fois, ce n'est plus comme simple maître qu'il figure sur les registres de la corporation, mais comme syndic, comme doyen, comme *Hooftman*, comme chef-homme. Il exerce pendant deux ans ces importantes fonctions (1662-1663), puis il rentre dans le rang pour en ressortir en 1670 et figurer encore, en 1671, parmi les doyens.

Après cela, plus rien. — Ce silence peut sembler extraordinaire si l'on s'en tient à la date mortuaire donnée par les auteurs de la *Vaderlandsche Schilderkunst*, c'est-à-dire 1696. Mais une vente de tableaux, quelque nombreuse et fournie qu'elle puisse être en œuvres d'un maître, n'est pas un acte de décès, et c'est ce qui nous avait fait estimer et même affirmer que Vermeer devait être mort aux environs de 1673[1]. Nous ne nous étions trompés que de deux ans. Notre Johannes Vermeer passa de vie à trépas le 13 décembre 1675; il n'était, par conséquent, âgé que de quarante-deux ans.

Voici la copie de la mention mortuaire inscrite à cette date sur les registres mortuaires :

Jan Vermeer Kunstschilder aen de oude Langedyck in de Kerk.

Jean Vermeer, artiste peintre, demeurant sur la vieille *Langedyk*, enterré dans l'église (la vieille église).

Et une note marginale indique qu'il laissait huit enfants mineurs.

Ainsi se clôt cette carrière si brillante, si nous en jugeons par les rares productions qui ont survécu du beau talent de Vermeer, par l'estime de ses confrères, par ses contemporains. Né en 1632, marié en avril 1653, inscrit comme maître le 23 décembre de la même année, chef-homme de sa corporation en 1662-1663, c'est-à-dire à trente ans, de nouveau doyen en 1670 et 1671, mort en 1675. Voilà la restitution complète, intégrale de cette vie que Bürger déclarait si obscure. Les archives qu'il croyait condamnées à un mutisme éternel ont parlé. Le « sphinx », comme il aimait à appeler Vermeer, a livré son secret.

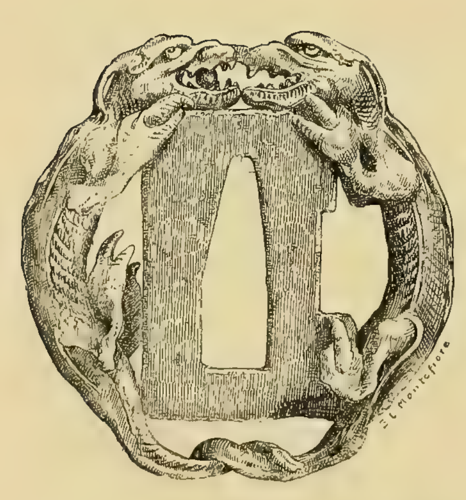
Il nous reste à voir maintenant comment ces dates, heureusement retrouvées, viennent détruire l'échafaudage de suppositions qu'on avait élevé autour de cette sympathique figure, et expliquer ses œuvres mieux que ne peuvent le faire les plus ingénieuses suppositions.

HENRY HAVARD.

1. Voir *Histoire de la peinture hollandaise*. Paris, A. Quantin, éditeur, p. 188.



EXPOSITION DE L'ART JAPONAIS



M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* me fait l'honneur de me demander quelques pages sur l'Exposition rétrospective de l'art japonais, qu'il a organisée avec tant de soin dans les galeries de la rue de Sèze et qui a été, pendant le mois qui s'achève, l'étonnement et la leçon de tous les Parisiens sérieux. Pourquoi, parmi tant de héros, aller choisir Childebrand? En s'adressant à moi pour un travail aussi délicat, M. Louis Gonse se montre le plus paradoxal de tous les directeurs : de plus, il a l'air de se contredire. Séduit depuis plusieurs années par le puissant caprice de l'art du Japon et par l'impeccable dextérité des maîtres qui en ont appliqué les principes, il a pensé très sagement que, pour raconter l'histoire de cet art si différent du nôtre, il fallait commencer par l'étudier. Il n'y a point épargné sa peine ; il a travaillé avec le plus grand zèle, et l'on assure qu'aux vendanges prochaines on verra de sa main à l'étalage des bibliopoles un beau livre qui, par le texte et par l'image, célébrera l'a japort-

nais et en révélera le mystère. Mais admirez l'inconséquence humaine! Au moment même où il affirme par son exemple que, pour traiter une question, il n'est pas mauvais de l'avoir apprise, notre imprudent ami imagine de confier le compte rendu de l'Exposition de la rue de Sèze à un débutant qui ne lui est recommandé que par son ignorance. Il estime que cet infortuné n'aura pas de parti pris, qu'il entrera avec une âme d'enfant dans l'étude d'un art en dehors de ses préoccupations habituelles, et qu'il apportera à cette difficile besogne l'ardeur candide d'un « nouveau. »

« Nouveau » est vraiment très bien dit. Ayant éprouvé à une époque déjà lointaine l'impérieux besoin de connaître Mantegna, Fragonard et quelques autres, je n'ai pu, comme je l'aurais dû faire, étudier, même de loin, les régions orientales. Hélas! combien de temps perdu! Quelle récolte est possible quand on a laissé passer la saison des semailles? J'avais au cœur un vague remords. J'arrive troublé par un repentir tardif et je me déclare prêt à apprendre. J'ajoute que le changement de décor s'est opéré chez moi avec une promptitude dont l'histoire offre peu d'exemples. Le 10 avril, à deux heures, j'entrais naïvement à l'Exposition de la rue de Sèze : à deux heures dix, j'étais japoniste.

Mais on comprend que si, dans les choses du cœur, quelques minutes suffisent pour passer de l'indifférence à la passion, ce délai est un peu court pour permettre à l'inexpérience d'un nouveau débarqué de devenir une érudition bien authentique. Assurément, l'excellent catalogue publié par M. Louis Gonse est, depuis quinze jours, mon bréviaire; les savants amateurs à qui l'Exposition doit son éclat, MM. Burty, Théodore Duret, Bing, Alphonse Hirsch, d'autres encore, m'ont fraternellement ouvert leurs vitrines et ont murmuré à mon oreille des mots et des noms inconnus; le directeur de la *Gazette* veut bien reconnaître chez moi une docilité qui promet; mais, malgré les plus nobles efforts, mon japonisme est encore trop « petit garçon » pour tout comprendre et il y a des choses qu'il ne comprend pas.

L'esprit moderne a ses exigences. Il n'entre point aisément dans un art dont il ignore l'histoire; il répugne à admettre l'existence d'un peuple isolé, grandissant dans son idéal et caressant son rêve sans regarder çà et là du côté du voisin. L'art japonais a son caractère spécial; mais cette personnalité, il semble l'avoir conquise à la suite de longs débats; il a dû, à diverses reprises, — et surtout au commencement, — obéir à des influences venues du dehors. On voudrait ici une chronique curieusement contrôlée qui donnât une idée juste du point de départ, des premières invasions étrangères et comme un aperçu de l'état du Japon aux

heures matinales. Un livre publié en 1877 par M. Georges Bousquet, le *Japon de nos jours*, s'ouvre par une introduction où cette recherche a été tentée; mais le fait historique est tellement caché sous la légende, la chronologie est si flottante, que le tableau n'est pas clair. Il faut, en l'absence des textes, interroger les œuvres d'art.

A l'exposition si bien organisée et si instructive qui réunit tant de merveilles, on trouve quelques créations dont l'archaïsme est flagrant. Ce ne sont pas les moins belles. L'une des plus caractérisées est la vénérable peinture de Kanaoka qui représente Dzijo, dieu de la Bienfaisance (collection de M. Wakaï). L'œuvre date du IXe siècle. Elle a dans sa mâle beauté et aussi dans sa tendresse quelque chose de bouddhique. C'est de l'art monumental encore tout pénétré de l'austérité des âges anciens. Un millier d'années a passé sur le précieux kakémono de Kanaoka. Sous l'influence du temps, les colorations ont pu perdre un peu de leur éclat, mais la grande intention de l'artiste n'en reste pas moins visible. L'ensemble s'enferme dans une gamme brune que viennent aviver des rouges sombres et des ors éteints. Les carnations sont relativement claires, le modelé est très simple, il existe à peine, et cependant la forme générale est suffisamment indiquée; elle est juste dans ses abréviations systématiques. Le dieu est assis et immobile dans l'attitude familière à Shakia-Mouni. Pour exprimer le mouvement de la jambe droite relevée alors que la jambe gauche est pendante, Kanaoka a dû se donner quelque peine et il n'est pas arrivé aisément à faire comprendre le raccourci. Il y a là une touchante inexpérience. Mais le sentiment moral est parfait. Dzijo est austère, tranquille et doux. Montesquieu, qui parle à diverses reprises de la cruauté des lois pénales des Japonais, n'a pas connu cette pieuse image: il n'a pas su que, dès le IXe siècle, ils avaient déjà un dieu de la Bienfaisance.

Nous avons à l'exposition deux autres œuvres de l'époque archaïque. L'une, qui est singulièrement précieuse, est un vase de bronze à alliage d'argent, et conséquemment tirant sur le gris (collection de M. Gonse). Il représente la naissance des trois signes du zodiaque japonais symbolisés par un bœuf, un tigre et une souris. Il est difficile de dater exactement cette belle pièce, mais on la croit antérieure au Xe siècle, et elle est très probablement du IXe. Les animaux au robuste relief qui décorent les flancs du vase et qui s'en dégagent comme des formes sortant du chaos, ont une sorte de grandeur héroïque. Dans l'histoire des arts, les belles choses sont bien souvent au commencement.

Il faut rattacher à la même période une boîte ronde en laque brun serti d'étain, qui appartient aussi à M. Gonse. Le couvercle est décoré d'une figure de la déesse Monjiu tenant un sceptre et un livre. Le laque

d'or, le laque aventuriné se mêlent au fond brun pour constituer une harmonie à la fois très riche et très austère, parce qu'elle se maintient dans la gamme des analogues. Le type de la déesse, que les Parisiennes pourraient trouver laide, n'est pas japonais : la tête est large et massive, elle révèle une origine exotique. Mais, comme travail de laque, la boîte de M. Gonse est d'une perfection absolue. Ainsi que le kakémono de Kanaoka et le bronze des signes du zodiaque, cette œuvre nous met en présence d'un art qui est déjà poussé très avant et dont le caractère primitif, un peu indien, est voisin de la grandeur.

Il n'en faut pas être trop étonné. D'ordinaire, les manifestations de l'esprit marchent ensemble, et nous savons par un roman qui a été traduit en anglais, le roman de *Genji Monogatari*[1], que, pendant le xe siècle, la société japonaise, vivant dans les plaisirs et dans les fêtes, a été passionnée pour toutes les élégances. C'était comme une sorte de cour d'amour, où la poésie, le théâtre, le ballet surtout, occupaient les gens à la mode. Sait-on pourquoi le héros du livre, le prince Genji, a eu tant de succès auprès des dames ? C'est sans doute parce qu'il était brillant cavalier et qu'il faisait des vers comme un lettré de profession ; c'est aussi parce qu'il dansait avec une grâce infinie « le pas des grandes vagues bleues ». Nous avons là, bien avant l'heure, un commencement des fêtes de Fontainebleau et de Compiègne, alors que Benserade était pris au sérieux et que Louis XIV, éclatant comme le soleil, dansait aux applaudissements de la cour le *Ballet royal de l'Impatience*.

Mais, sans recourir aux témoignages des romanciers, on peut dans les œuvres d'art elles-mêmes trouver une preuve éloquente de la culture intellectuelle dont le Japon a connu le bénéfice en ces périodes éloignées. Malheureusement, ces œuvres sont rares et l'histoire présente ici des lacunes. Pour le xiie siècle, l'exposition nous montre quelques pièces tout à fait significatives. C'est d'abord le merveilleux casque de guerrier prêté par M. Bing. Ce casque est de fer et il est décoré de dragons en relief : sur les deux côtés et sur la partie destinée à recouvrir le front, des incrustations en matières précieuses et des ornements laqués ajoutent leur richesse à l'aspect sévère du métal. Ce casque, très farouche et un peu lourd à porter, sent la bataille et nous rappelle qu'au moyen âge les clans de la féodalité japonaise se sont livré de terribles combats.

L'art dut alors traverser une longue période où la parole appartint surtout aux samourai, c'est-à-dire aux gens de guerre. Mais il sortit sain et

1. Sur le roman de Genji, voir un article de M. Arvède Barine : *Revue politique et littéraire*, 14 avril 1883.

sauf de ces tourmentes, et les Japonais continuèrent avec la plus grande sérénité la fabrication du laque, un art robuste et charmant qu'ils ont pratiqué jusqu'à nos jours. Si nous nous en rapportons au catalogue de l'exposition, c'est précisément au XIIe siècle qu'apparaît le laque de Kamakoura, dont le succès dura longtemps. Une boîte fort précieuse, envoyée par M. Gonse, se rattache à ce moment et à ce genre. Elle est de forme ronde, en laque noir, et quand on l'ouvre, on voit à l'intérieur une figure de Bouddha en relief et en laque d'or. L'aspect est somptueux et grave. On peut considérer comme de la même époque un panneau qui appartient à M. Antonin Proust et qui est largement décoré de pivoines et de paons en laque d'or incrusté de nacre.

Au XIIIe siècle, les laqueurs de Kamakoura étaient dans toute leur gloire. Nous trouvons des exemples de leur industrie à la fois sérieuse et raffinée chez M. Burty, qui possède un coffret en laque noir décoré d'un paysage et de maisonnettes en laque aventuriné et en laque d'or. Le même amateur, qui, on le sait, a été l'un des premiers à arborer le drapeau du japonisme, expose aussi un plateau à bords plats, où l'on voit des filets de pêcheurs séchant près d'un rivage : de petits pavés d'argent simulent les rochers. L'œuvre n'est pas de celles qui attirent tout d'abord les yeux, parce que l'aspect en est un peu austère. Mais elle nous paraît précieuse en ce sens que le laque n'a pas toujours été souriant, et qu'il a débuté, comme tous les arts, sur le mode grave. Ce XIIIe siècle est d'ailleurs bien intéressant. On voit dans certaines pièces de ce temps le caractère japonais qui se précise de plus en plus et qui va devenir la marque d'un art national.

Le XIVe siècle commence à faire prévoir le développement d'une force spéciale, qui est restée depuis lors une des caractéristiques de l'art au Japon : je veux parler du naturalisme. Dans les images religieuses, comme la *Déesse*, de Meïtshio (collection de M. Bing), le type traditionnel demeure à peu près respecté, et l'on constate la persistance d'un idéal venu des époques anciennes; mais lorsque les peintres japonais s'attaquent à la vie civile et en quelque sorte intime, ils nous montrent d'étranges coïncidences entre leur art et celui que pratiquait alors l'Italie. Le noble créateur de l'école moderne, Giotto, mort en 1337, avait déjà introduit des portraits dans ses compositions. Nous allons en voir au Japon, nous allons du moins y trouver la recherche de la physionomie individuelle. M. Gonse expose une peinture de la fin du XIVe siècle, œuvre d'un grand artiste qui s'appelle Mitsounobou, le fondateur de l'école de Tosa. Elle représente un daïmio luxueusement vêtu et monté sur un cheval blanc. Nous faisons le plus grand cas de cette figure équestre ; elle a autant de

caractère que d'intimité. Lorsqu'on regarde bien le visage de ce cavalier sérieux et spirituel, on reconnaît que l'artiste, affranchi cette fois des liens de la tradition sacrée, a cherché la vie dans l'individualité du personnage : il a voulu faire, il a fait un véritable portrait. Les couleurs sont vives, et même un peu échantillonnées. Dans leur combinaison hardie, elles font songer aux miniatures du temps de Charles VI et d'Isabeau de Bavière ; elles rappellent le temps où, pour distraire le roi malade, on l'amuse avec des cartes gaiement coloriées. Mitsounobou paraît un homme d'importance : il faudra retenir son nom. En le prononçant à propos dans nos conversations sur l'histoire de la peinture, nous aurons peut-être l'air pédant, mais nous serons justes.

Il n'y a point à rechercher le pourquoi des rencontres fortuites qui, à certaines époques, semblent dire que des écoles séparées, non seulement par la distance, mais par l'esprit, semblent s'être devinées. Ce curieux accident, inexpliqué jusqu'à ce jour, se produit particulièrement au xve siècle. Il n'a sans doute d'autre raison d'être que le mystérieux courant de la contemporanéité ; car il n'est pas vraisemblable que les artistes de Yédo aient connu leurs glorieux confrères de Bruges et de Florence. A ce moment, les peintres du Japon, suivant l'exemple que leur avait donné l'excellent Mitsounobou, sont pris d'une violente tendresse pour le naturalisme. Cette curiosité, si pareille d'ailleurs à celle qui tourmentait alors le monde européen, s'exprime dans la figure humaine, dans le paysage, dans la représentation des animaux, genre qui fut toujours cher aux artistes du Japon.

J'ai parlé de la peinture japonaise au xve siècle dans un article que le *Temps* a publié l'autre jour et qui, je l'espère pour l'honneur de notre corporation, est déjà submergé par le flot de l'immense oubli. Je ne veux pas répéter ce que j'ai dit ailleurs, mais, à tort ou à raison, je continue à m'intéresser avec énergie aux miniatures du livre exposé dans la vitrine de M. Théodore Duret, l'*Histoire du géant Hoïyama*. Ce pauvre géant ! heureux et calme, il dort comme un ogre repu au milieu des petites femmes qui bercent ses rêves, pendant que de hardis jeunes gens aimés des dieux s'avancent en tapinois et lui tranchent frauduleusement la tête.

Dans la miniature suivante, le meurtre est accompli. Delà un cadavre, gigantesque si on le compare aux autres personnages, curieusement colorié d'un ton de brique, musclé et robuste comme une créature d'un ordre surhumain. Ce cadavre est nu. L'auteur ignoré de cette peinture, qui se rattache à l'école de Tosa, a tenté un effort nouveau. Naturaliste plus passionné que savant, il a essayé de faire de l'anatomie. Le dos est sillonné de saillies parallèles qui ont la prétention de représenter les

omoplates et les vertèbres de l'infortuné Hoïyama. Ce petit travail est d'une candeur inimaginable. On sent bien que le peintre n'a pas fréquenté l'université de Padoue et qu'il est très vaguement informé du mécanisme de l'armature humaine. Mais l'effort est respectable, la recherche est sincère. C'est bien là une trace des nobles ambitions du xve siècle; c'est la preuve d'une révolution accomplie.

Un kakémono prêté par la maison Kosho-Kaïsha, du Japon, présente aussi le plus curieux intérêt. Cette peinture est de Kano Masanobou, et c'est encore là un nom qu'il faut apprendre. Dans un groupe très bien composé et qui atteste un art en pleine possession de son outillage, le maître nous montre le fondateur du bouddhisme, Shakia-Mouni, conversant au pied d'un rocher avec Confucius et un autre philosophe des temps légendaires. Naturellement, Kano Masanobou n'avait que de vagues données sur la physionomie des antiques personnages qu'il mettait en scène. Il a agi comme le faisait à Florence son contemporain Ghirlandaio, il a appelé trois amis, il a retracé leur portrait avec une loyauté passionnément attentive au détail exact. Si l'on faisait une histoire générale du portrait, cette peinture devrait y trouver sa place.

A la même époque, le Japon avait un paysagiste tel que Sesshiu, qui peignait aussi de vivantes figures, et des animaliers comme Josetsou et Ogouri Sôjô. Ces derniers ont professé une sorte de culte pour les oiseaux, particulièrement pour les grues. Ils les dessinent avec largeur, dans un mouvement toujours juste. Nous relevons d'ailleurs au catalogue les noms d'une douzaine de peintres du xve siècle, et nous sommes autorisés à croire que cette période, splendide en Italie et en Flandre, correspond à une saison très brillante dans l'histoire de l'art japonais.

Cette rapide revue, qui n'est pas un livre, doit nécessairement faire des sacrifices. Il faut glisser sur le xvie siècle, où le Japon a eu cependant de bons peintres d'animaux, Soga Tshokouvan par exemple, et des laqueurs émérites, tels que Kôetsou et ses élèves. Kôetsou, dont le rôle fut considérable, est un contemporain de Henri IV.

A ce moment, le caractère de l'art est bien japonais [1]. Il ne l'est pas moins au xviie siècle, où nous voyons foisonner les artistes dans tous les genres. Pour les bronzes, l'habileté des fondeurs ne redoute pas les modèles les plus difficiles. M. Abraham Camondo a enrichi l'exposition d'une pièce monumentale, un grand brûle-parfums formé d'une sphère que soutiennent deux animaux chimériques. Une inscription gravée sur le

1. Cette loi générale subit cependant quelques exceptions en ce qui concerne la céramique. M. Gonse possède deux bols de porcelaine de Koutani dont le décor régulier révèle une imitation de l'art persan.

socle nous apprend que cette belle pièce a été fondue à Hikoné en 1673, et cette date est bien instructive, car, en confirmant un fait déjà connu par la tradition, elle prouve que les bronzes à patine très foncée, sinon noire, ont été presque tous fondus au XVIIe siècle. C'est un point de repère qui, dans les vitrines des autres collectionneurs, peut servir à authentiquer les bronzes de la même époque.

Au temps que nous venons de dire, les peintres sont fort nombreux au Japon et travaillent dans les genres les plus différents. La représentation des animaux continue à être une de leurs préoccupations principales. Tsounénobou est un maître respectable, et Louis XIV aurait été heureux de l'attacher à la manufacture des Gobelins. Dans les salons de la rue de Sèze, nous avons de lui un paon superbe (à M. Bing), un aigle blanc et un faucon (à M. Gonse), une grue dans la neige (à M. Wakaï). C'est le temps aussi d'un autre animalier très large dans son dessin, Kano Naonobou. Il se sert magistralement de l'encre de Chine. Itshio est un figuriste plein de verve : c'est l'auteur des *Saltimbanques dans un bateau*, que le défaut de place n'a pas permis d'exposer. La belle collection de M. Montefiore contient deux pièces en laque qui ont été exécutées d'après ses dessins. Itshio appartient à la fin du XVIIe siècle.

Il avait été précédé de quelques années par Tanyu, paysagiste, animalier, peintre de figures. C'est un maître qui touche à l'impressionnisme, en ce sens qu'il aime à abréger les formes. Avec un coup de pinceau, il dit tout ce qu'il veut dire ; une silhouette renferme un homme : le spectateur est chargé d'introduire le modelé et le relief entre les contours rapidement esquissés à l'encre de Chine. M. Gonse a pu se procurer, entre autres pages de Tanyu, un dessin représentant un paysan monté sur son âne et traversant la campagne couverte de neige. Cette fantaisie magistrale ressemble à un croquis de Rembrandt.

Le XVIIe siècle fut aussi une époque heureuse pour les laqueurs. Shiounshio, qui travaillait à Yédo, paraît avoir été un producteur des plus féconds. Il sait toutes les ressources du laque, il se plaît à semer sur des fonds noirs une pluie de paillettes d'or. Il aime aussi les incrustations et il y réussit fort bien. M. Gonse possède de cet habile homme une boîte ronde où des nacres ajoutent leur éclat à l'or d'un paysage. Shiounshio a préparé ainsi la venue de deux artistes fameux, Ritsouô et Kôrin. Ils appartiennent l'un et l'autre à la période intermédiaire qui correspond à la fin du règne de Louis XIV. S'ils avaient vécu à Paris, ils auraient pu connaître le vieux Lebrun, le jeune Watteau.

Les savants qui voudront écrire une monographie de Ritsouô auront d'abord à constater son talent comme laqueur. Dans les vitrines de

M. Gonse, ils trouveront une boîte polychrome incrustée de nacre et d'ivoire, et sur laquelle figure un poète à la fenêtre de sa maison : ils y trouveront également une boîte de pharmacie où le décor est obtenu par une application de faïence sur le laque noir, et enfin une troisième boîte très originale : l'artiste aux inventions imprévues a pris plaisir à y incruster une cigale en nacre rosée. Ritsouô est aussi tout à fait brillant chez M. Burty, où l'on peut voir un inrô qui a la forme d'un cachet d'argent, et qui — chose rare — porte une date (1726). La pièce que possède M. Alphonse Hirsch n'est pas moins extraordinaire. Comme dans une des boîtes que nous venons d'admirer, elle présente un curieux emploi de la faïence, un grand crabe vert errant dans des algues d'or : cette somptueuse décoration s'enlève sur un fond de laque noir. L'effet est étrange et riche : le Japon seul a eu de pareilles audaces. Mais Ritsouô n'avait peur de rien. Si nous comprenons bien le catalogue, il n'aurait pas été seulement un laqueur plein de fantaisie, un maître habile à sertir dans du bois d'un brun vigoureux des plaques de faïence émaillée de vert; il aurait fait de la peinture. M. Gonse expose de lui des gouaches où l'on voit des personnages et des fleurs en relief sur un fond d'or.

Kôrin fut aussi un maître aux aptitudes variées. Comme peintre, il a mis sa signature et son cachet sur un kakémono qui aurait révolté Raphaël, mais qui intéresserait le bon Daumier, s'il était encore des nôtres (collection de M. Duret.) Les Japonais ne sont pas des portraitistes de profession. C'est cependant un portrait d'homme que Kôrin s'est amusé à peindre dans son étrange figure de Dharma. Il n'a point dissimulé son intention hardiment caricaturale. Loin de là : il a étudié les traits de son modèle, il en a saisi les caractères intimes, et il les a traduits vivement, gaiement, sous la forme d'une charge. Mais Kôrin n'est pas essentiellement un comique. Chez M. Gonse, il apparaît sérieux. Il peint un cerf d'après un bronze, des plantes, des troncs d'arbre et un charmant éventail décoré de chrysanthèmes en relief. Kôrin semble avoir été un infatigable aquarelliste. Ses œuvres principales ont été recueillies par son élève Hôhitzou et gravées dans un ouvrage exposé par le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Et ce n'est là que la moitié du talent de Kôrin. Non content d'être un peintre aux inventions infinies, il a été un maître surprenant dans le laque orné d'incrustations. M. Burty lui attribue avec une grande vraisemblance une boîte dont le fond d'or est semé de fleurs rouges et noires. Chez M. Gonse, notons deux chefs-d'œuvre qui, portant la signature de l'artiste, pourront désormais servir de type et permettront de reconnaître sa manière. L'un est une boîte cylindrique où des feuillages en laque d'étain,

en nacre, en argent, jouent sur un fond de laque d'or. L'autre est un morceau capital, une boîte à écrire, de forme carrée, dont le couvercle et l'intérieur sont également fleuris d'incrustations faites de bouquets découpés dans la nacre et dans le burgau. Il y a là, avec un travail de composition qui révèle un décorateur de haut vol, une sûreté de main-d'œuvre, une perfection dans la technique à rendre jaloux les joailliers les plus adroits. Quand la lumière joue sur ces deux pièces, aux irisations changeantes, elles donnent au regard une fête sans égale.

L'art japonais, tel que nous le révèle l'exposition de la rue de Sèze, poursuit ainsi sa marche jusqu'à la révolution de 1868. Nous regrettons de ne pouvoir parler du XVIIIe siècle, si bien inauguré par Ritsouô et Kôrin. Ce dernier a formé plusieurs élèves, entre autres Hôhitzou, dont nous avons déjà cité le nom et qui est l'auteur des deux admirables paravents exposés par M. Gonse et où des chrysanthèmes enlèvent en relief sur des fonds d'or la blancheur de leurs pétales. Comme magnificence, le décor ne saurait aller au delà.

Kôrin est également le maître de Yousen, à propos duquel on pourrait réimprimer la phrase mémorable que Descamps n'a pas craint de consacrer à Hondekoeter : « Tous ses tableaux sont d'oiseaux ». Il les peint fort élégamment. Yousen n'est pas le seul à réussir dans ce genre. Sur un paravent dont les feuilles sont encadrées d'or, Okio a dessiné trois grues à l'encre de Chine. Il n'en faut pas davantage pour apprécier la manière de ce maître, qui est approximativement un contemporain d'Oudry. Okio aime aussi les mésanges et les martins-pêcheurs. Zaïtiou donne de la grâce, une grâce d'enfant, aux petits ours noirs égarés dans la neige. Enfin le prince des animaliers du XVIIIe siècle finissant, — M. Bing a de lui un kakémono de 1782, — c'est Sosen, qui paraît tout à fait initié aux mouvements assouplis, aux élégantes allures des singes, des tigres et des daims. Parfois, comme un vaporeux Fragonard, Sosen laisse un peu flotter la forme; il n'écrit pas strictement les dessous, mais il cherche toujours le charme et, subtil observateur, il abonde en délicatesses.

Je ne parlerai pas du grand maître moderne Hokousaï. L'œuvre de ce fécond artiste, qui a touché victorieusement à tous les genres, ne saurait être jugée en quelques pages. Elle est en partie réunie dans une des vitrines de l'exposition. Les lecteurs de la *Gazette* connaissent d'ailleurs mieux que moi l'auteur de la *Mangoua* et de tant d'autres livres aux inventions exquises. M. Théodore Duret, qui est un des apôtres de la religion d'Hokousaï, a consacré à son dieu une étude dont on se souvient. Je renvoie donc les curieux à l'excellent travail de notre colla-

borateur[1]. Je rappellerai seulement, pour les affamés de chronologie, que l'aimable Hokousaï, que l'on voudrait avoir connu, est mort très âgé en 1849. Il est donc d'hier; il est aussi de demain, car son talent est de la plus éloquente modernité. Quel caprice et quelle science dans la série d'aquarelles, faites d'un coup de pinceau, que M. Gonse a recueillies! Quelle habileté à mêler les colorations heureuses et fines dans l'étonnant kakémono qui appartient au même amateur et qui montre une élégante blanchisseuse lavant du linge au bord d'un ruisseau! Il y a là une association de tons qui semble dédiée aux délicats. Hokousaï mériterait de longues écritures. Mais comment, je le répète, caractériser en deux mots l'inépuisable fantaisie de ce dessinateur, qui sait si bien la loi générale du geste, la naïveté ou la comédie des attitudes, le charme pénétrant du paysage, et qui ajoute à ces qualités toutes celles d'un coloriste de premier ordre?

Nous avons d'ailleurs l'intention secrète de revenir plus longuement sur les caractères généraux et sur l'histoire de l'art japonais. Une belle occasion de parler à notre aise de cette école originale et libre se présentera le jour, heureusement assez prochain, où M. Louis Gonse publiera le livre qu'il nous promet. Nous trouverons dans les volumes annoncés le fil conducteur qui nous a trop manqué aujourd'hui, une détermination précise des époques capitales et des influences empruntées aux voisins; nous y puiserons aussi des renseignements de toute sorte sur les nobles industries auxquelles nous avons à peine fait allusion : la céramique, la broderie et les tissus, le travail des métaux, un des triomphes les plus authentiques du génie japonais. Dans les pages, malheureusement si peu instructives, qu'on vient de parcourir, il s'agit simplement d'une entrée en matière. C'est un premier essai, un débrouillement provisoire et hâtif d'un art vers lequel nos études insuffisantes ne nous avaient pas encore conduit. Par une calamité bien naturelle, le peintre Kanoaka, et Outémada, le grand ciseleur, nous sont moins connus que Ghirlandaio et Cellini. Si la curiosité s'éveille vite dans un esprit où toutes les formes de l'art ont leurs libres entrées, l'érudition ne s'improvise pas. Nous espérons que les japonistes, nos frères, voudront bien nous pardonner les hésitations et les défaillances d'un premier début dans un rôle qui n'est point le nôtre et qu'il eût été prudent de ne pas aborder sans un sérieux apprentissage.

PAUL MANTZ.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVI, p. 113 et 300.

L'ORFÈVRERIE ROMAINE DE LA RENAISSANCE

AVEC UNE ÉTUDE SPÉCIALE SUR CARADOSSO

(PREMIER ARTICLE.)



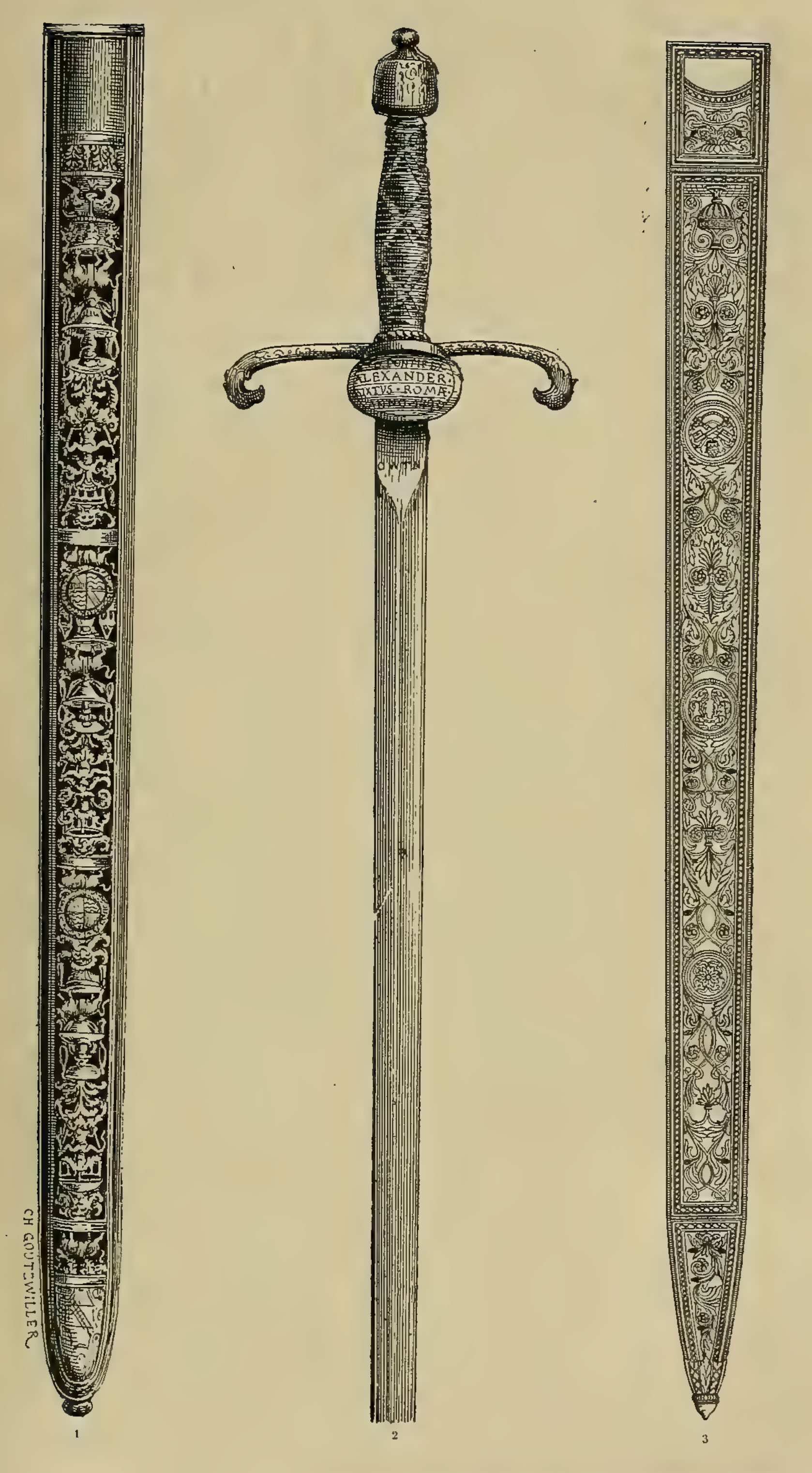
La Renaissance était-elle douée d'une force d'assimilation supérieure à celle des temps modernes, ou bien son universalité était-elle en raison de l'exiguïté du domaine qu'elle exploitait? Telle est la question que l'on se pose à chaque instant en considérant la merveilleuse fécondité d'une époque brillante entre toutes. Pour les choses de la science, — qu'il s'agisse de sciences exactes, d'histoire ou de philosophie, — nulle difficulté : l'effort des âges suivants a si singulièrement renouvelé et accru l'héritage du XV[e] et du XVI[e] siècle que nous sommes tentés de prendre en pitié un Pic de la Mirandole offrant de disputer « de omni re scibili et quibusdam aliis. » Il en va autrement de l'art : ses limites, pas plus que ses moyens d'expression, n'ont varié d'une manière sensible. Cette aptitude à l'embrasser sous toutes formes, à porter chacune d'elles à son plus haut degré de perfection, n'a pu être qu'un don de la nature ou le résultat d'une éducation prodigieusement savante. Nous n'essayerons pas ici de rechercher lequel de ces deux éléments l'emporte chez les artistes de la Renaissance, quelque intérêt que présenterait un tel problème au moment où, en remettant en honneur l'enseignement simultané, on s'efforce de développer l'étude des lois propres aux différents arts, et partant, d'assurer l'harmonie qui doit régner entre tous, de faire triompher l'esprit de discipline sans exclure l'initiative. Cet enseignement, qui est aujourd'hui inscrit dans le programme de notre École des beaux-arts, contribuera puissamment, nous en avons la conviction, à rétablir dans ses droits l'élément décoratif, c'est-à-dire la connaissance exacte du

rôle réciproque des différents arts; il renouvellera la féconde tradition de la Renaissance. Notre but, toutefois, n'est pas d'énumérer ici tous les bienfaits de cette révolution pacifique; nous avons hâte, après avoir indiqué ce point de vue, d'en venir à l'objet direct de la présente étude, l'histoire de l'orfèvrerie romaine à la fin du XVe et dans la première moitié du XVIe siècle, ou, pour préciser davantage, depuis l'avènement d'Innocent VIII jusqu'à la mort de Paul III.

Pendant la première Renaissance, l'histoire des orfèvres se confond à chaque instant avec celle des architectes, des sculpteurs, des peintres les plus éminents. Il fut pendant longtemps de mise, chez les artistes florentins, de traverser les boutiques où l'on travaillait l'or et l'argent avant d'aborder l'étude des grands arts; ou plutôt les artistes supérieurs seuls se vouaient à ceux-ci, les autres restaient simples orfèvres. Brunellesco, Donatello, Ghiberti, Masolino, Luca della Robbia, Michelozzo, apprirent à ciseler des bijoux, à sertir des pierres précieuses, avant de prendre en main qui le compas, qui l'ébauchoir ou le pinceau. Verrocchio, Domenico Ghirlandajo, Botticelli, les Pollajuolo, Lorenzo di Credi, Baccio Baldini, débutèrent par le même apprentissage. Cette habitude n'était pas entièrement tombée en désuétude à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle : nous le savons par l'exemple de Mariotto Albertinelli, d'Andrea del Sarto, de Baccio Bandinelli. Se familiariser avec les secrets d'une technique raffinée entre toutes, s'exercer à concentrer son habileté, son talent, son imagination, dans le cadre le plus réduit, avant de s'attaquer à ces formes supérieures qui exigent l'ampleur et la hardiesse, devenir un ouvrier accompli avant d'être un grand artiste, certes l'idée était originale : les résultats ont montré qu'elle était également féconde. La main ainsi assouplie, l'esprit ainsi discipliné, l'artiste apportait, dans l'accomplissement des tâches les plus ardues, la sûreté du coup d'œil et le sentiment de la mesure qui nous remplissent aujourd'hui encore d'admiration.

Florence est la ville dont les orfèvres ont atteint aux plus hautes destinées. Mais les exemples de ces associations fécondes ne manquent pas au dehors. A Sienne, le Vecchietta excella dans la peinture et la statuaire autant que dans l'orfèvrerie ; le Francia fut à la fois le plus habile orfèvre, graveur de médailles et peintre de Bologne ; à Milan, Caradosso mit au jour des sculptures qui n'eurent rien à envier aux bijoux, aux médailles ciselés de sa main. De ce côté-ci des Alpes, l'orfèvrerie s'enorgueillit des noms de Martin Schœn et d'Israël de Meckenen.

Les « denunzie di beni » de Florence, en d'autres termes, les déclarations destinées à servir de base à l'impôt sur le revenu — car la Renaissance connaissait bel et bien cette forme de contributions — nous donnent



1 et 2. ÉPÉE D'HONNEUR DONNÉE PAR LE PAPE ALEXANDRE VI. — (Monbijou-palais, à Berlin.)

3. FOURREAU D'UNE ÉPÉE D'HONNEUR DONNÉE PAR LE PAPE NICOLAS V.

un aperçu du ménage et de la fortune des orfèvres du xve siècle, nous permettent de reconstituer les principales péripéties d'existences modestes plutôt que brillantes. Ce ne sont pas les suprêmes ambitions et les chutes profondes d'un Benvenuto Cellini : le xve siècle ignore cette agitation fébrile, ce besoin d'émotions; les traditions de régularité et d'économie, l'esprit bourgeois, en un mot, y dominent encore; ils impriment à la vie comme à l'œuvre de ces braves artistes-artisans un cachet d'honnêteté et d'harmonie qui ne laisse pas que de charmer. Tel est le caractère distinctif de la biographie de l'orfèvre florentin Simone di Giovanni di Simone Ghini, que nous demandons à nos lecteurs la permission de leur présenter[1]. Né en 1406 ou en 1407, Simon se fit recevoir, en 1423, ainsi à l'âge de seize ou dix-sept ans, membre de la corporation des orfèvres de Florence, en même temps que son frère Rinaldo Ghini. S'il put obtenir la maîtrise si jeune, c'est que son père, orfèvre comme lui, l'avait instruit dans son art. Il ne tarda pas à se rendre à Rome pour s'y perfectionner. Nous l'y trouvons établi en 1427, et il semble y avoir résidé jusque vers 1440. Son patrimoine se composait, en 1427, de créances évaluées à 60 florins, de hardes et d'ustensiles d'une valeur de 40 florins, enfin d'une petite pièce de terre alors en friche. C'étaient, on le voit, d'humbles commencements. Nous devrions essayer ici de déterminer le rôle joué à Rome par le jeune orfèvre florentin. Est-ce lui ou son sosie, Simone di Giovanni di Giovanni, qui a exécuté la dalle tombale de Martin V, qui a collaboré, avec Filarete, aux portes de Saint-Pierre, qui a joui, pendant trente ans, de la faveur des papes? Ces recherches nous entraîneraient loin de notre sujet. Qu'il nous suffise de dire que les déclarations de biens de Simon Ghini nous le montrent, en 1457, fixé à Florence, et habitant, avec son frère Rinaldo, une maison de la valeur de 300 florins, qui lui a été apportée en dot par sa femme; il possède, dans la même ville, une autre maison estimée 140 florins, et sur le territoire de Prato, une troisième maison avec quelques champs. D'argent comptant, il n'en est pas question, pas plus que de marchandises; mais nul doute

1. Il ne faut pas confondre Simone di Giovanni di Simone Ghini, du « Gonfalone Drago » avec Simone di Giovanni di Giovanni, du « Gonfalone Nicchio », comme lui orfèvre, comme lui domicilié à Rome. Ce dernier était plus jeune de trois ans (en 1470 il avait soixante ans); il habita Rome d'une manière interrompue, à partir de 1434 ou de 1435, tandis que Simone Ghini, après avoir résidé sur les bords du Tibre pendant douze ou quinze ans, passa la dernière partie de sa vie dans sa ville natale; les prénoms des femmes de ces deux artistes presque homonymes permettent également de les distinguer : celle de Simone Ghini s'appelait Apollonia, celle de Simone di Giovanni di Giovanni, Maritana.

que Simon n'en eût une ample provision, car à travers les doléances inséparables des « denunzie di beni » on devine une prospérité relative. La famille du maître se compose de sa femme, plus jeune que lui de dix-sept ans, d'une fille âgée de sept ans et demi, d'un fils âgé de trois ans et demi. Notons, à ce sujet, que rien n'est plus fréquent, chez les artistes de ce temps, que la mention d'enfants illégitimes. Le père de famille, comme les patriarches, sans le moindre scrupule et le plus naturellement du monde, les élève chez lui avec leurs frères ou sœurs procréés en légitime mariage. Un autre trait de mœurs curieux, c'est la présence, chez bon nombre d'artistes ou d'artisans, d'esclaves, qu'ils achètent et revendent selon leurs convenances. La « schiava », qui appartenait par indivis à Simon et à Rinaldo, était une Circassienne de vingt-deux ans, du nom de Catherine; elle avait coûté 42 florins. Plus tard, les deux frères acquirent une Russe, nommée Julienne, âgée de trente-deux ans, au prix de 50 florins. Je n'insiste pas sur ces habitudes peu dignes d'une société civilisée, d'une société chrétienne : on sait, grâce aux révélations de M. Bertolotti, qu'à Rome l'esclavage a subsisté jusqu'en plein XVIIIe siècle.

La biographie de Simon Ghini est celle de la plupart de ses confrères du XVe siècle : une carrière laborieuse, la crainte constante de succomber sous les charges de famille ou sous les charges publiques, un grand éloignement pour les aventures. Autant leurs successeurs du XVIe siècle ont l'humeur curieuse et impétueuse, autant ils montrent de liberté vis-à-vis de leur art et vis-à-vis de leur entourage, autant les orfèvres de la première Renaissance aiment à se concentrer et à se recueillir; l'esprit, la verve, la fougue, leur sont inconnus; ils ne cherchent pas à étourdir leurs clients par de hautes conceptions ou des tours de force de l'ordre technique, mais à les charmer par des qualités tout intimes : la pureté du dessin, la délicatesse de l'invention, et je ne sais quelle bonne foi que l'on cherchera vainement dans les œuvres brillantes de Benvenuto et de son école.

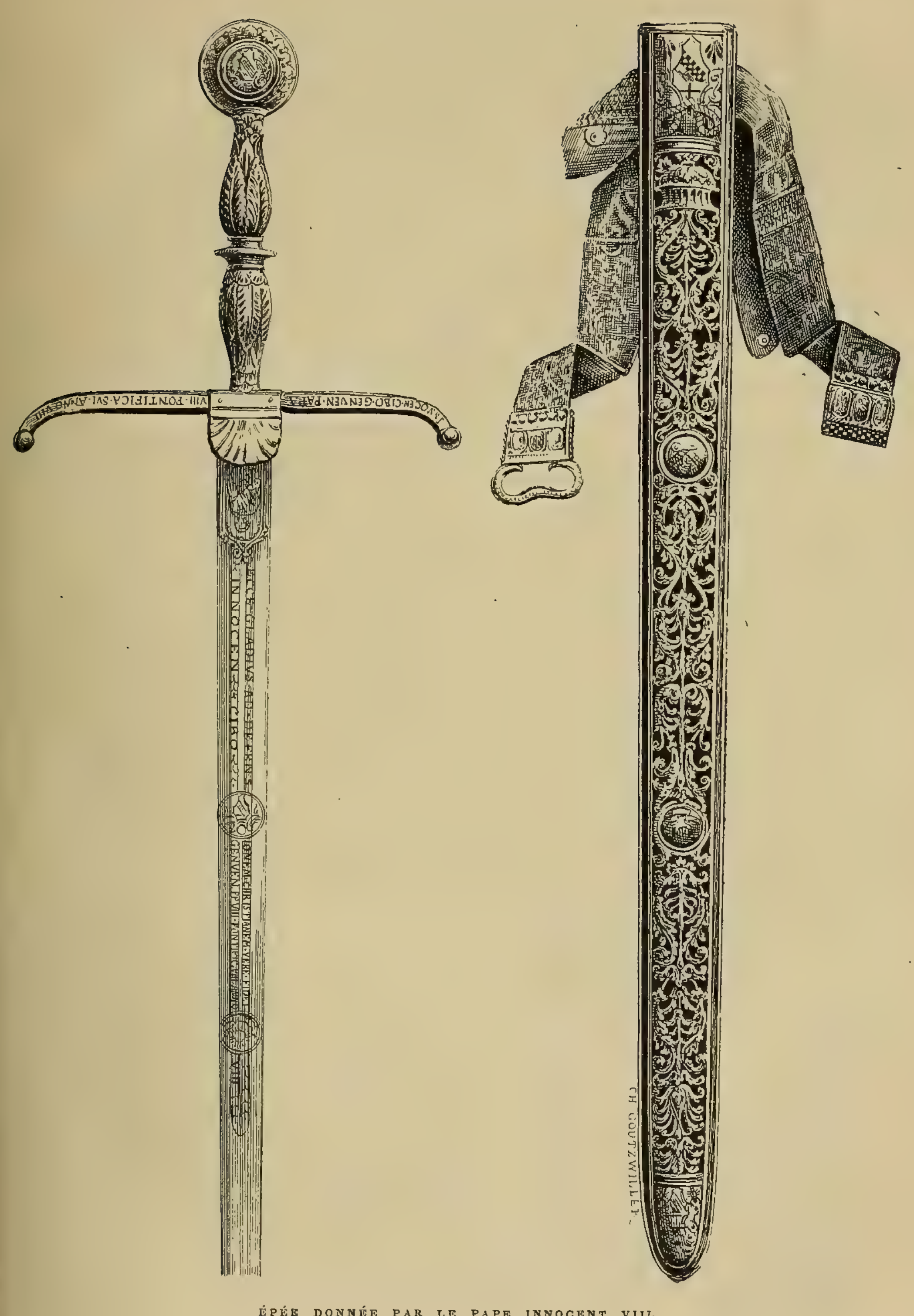
Si la pratique de l'orfèvrerie a séduit tant d'artistes de la Renaissance, si son histoire pendant le XVe et le XVIe siècle pique aujourd'hui encore si vivement notre curiosité, c'est que cet art, autrefois, ne provoquait pas seulement l'idée de la richesse et du luxe : élever l'esprit au-dessus des préoccupations vulgaires, lui dérober le spectacle affligeant de la lutte pour l'existence, c'est donc là la mission première des arts somptuaires. Il y a plus dans l'orfèvrerie de cette époque: elle est liée à toutes les manifestations de la vie religieuse, militaire ou civile.

Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble que nulle part l'orfèvrerie n'a joué un rôle aussi considérable qu'à Rome. A Saint-Pierre, dès l'en-

trée, on remarquait six boutiques d'orfèvres, remplies de tous les objets de dévotion que les fidèles pouvaient souhaiter d'emporter dans leur patrie : médailles, chapelets, crucifix[1]. Le trésor de la basilique, nous le savons par les inventaires, regorgeait des ornements sacrés les plus précieux : crosses, paix, patènes, calices, candélabres, ostensoirs, reliquaires, pectoraux, agrafes de chapes, tiares, bijoux de toute sorte et jusqu'à des autels en argent massif. Dans le palais du Vatican, à travers la sécheresse des pièces comptables, on entrevoit des amoncellements de colliers, d'anneaux, d'armes artistement ciselées, de meubles et d'ustensiles, dans lesquels la délicatesse de la main-d'œuvre le dispute à la richesse de la matière. Le domaine de l'orfèvrerie s'étend jusqu'au sceau, indispensable à tout prélat[2], jusqu'aux reliures dont Nicolas V fait orner ses manuscrits, jusqu'aux rosettes incrustées dans les portes de la bibliothèque par ordre de Sixte IV, jusqu'au harnachement de la haquenée qui porte le souverain pontife. Deux fois par an, la remise de la rose d'or et celle de l'épée d'honneur donnent lieu à d'imposantes cérémonies; la remise de l'anneau d'investiture aux cardinaux ou évêques nouvellement nommés, la destruction de l'anneau du pêcheur au moment de la mort du pape, tiennent également leur place dans le cérémonial de la cour romaine. S'agit-il de fêtes d'un ordre profane : de tournois, de représentations théâtrales, de festins, le luxe déployé par les papes ou leurs courtisans touche à l'invraisemblance; pour la vaisselle surtout, on n'avait plus, depuis l'antiquité, poussé la prodigalité aussi loin : lors du fameux festin offert par le cardinal Pierre Riario à Éléonore d'Aragon, on admira dans la salle à manger, indépendamment de la splendide vaisselle affectée au service des convives, une crédence à douze gradins, qui supportait une interminable série de vases en or ou en argent massif, ornés de pierres précieuses.

1. Les noms de quelques-uns de ces maîtres sont parvenus jusqu'à nous. Je citerai Johannes Carboni, qui payait 8 florins par an pour la location de la boutique (apotheca) située sous la *Navicella* de Giotto (1405) ; Antonius Lelli Philippi, Petrus Philippi, Nicodemus, et un « magister theotonicus aurifex » (1407).

2. Un archéologue distingué, M. Alfred Ramé, vient de découvrir un monument d'autant plus intéressant de la gravure de sceaux romaine de la fin du xv[e] siècle qu'il se rattache à un prélat français, l'un des promoteurs de la Renaissance dans notre pays : Thomas James, successivement évêque de Saint-Paul-de-Léon et de Dol. L'origine italienne du sceau qu'il fit graver en 1478, lors de sa nomination à l'évêché de Saint-Paul-de-Léon, ne saurait être révoquée en doute : l'Annonciation qui y est gravée représente le plus pur style de la première Renaissance. Le séjour prolongé de Thomas James à Rome, où il remplit les fonctions de gouverneur du château Saint-Ange, change cette présomption en certitude. Le *Bulletin des Travaux historiques* publiera prochainement la notice de M. Ramé.



ÉPÉE DONNÉE PAR LE PAPE INNOCENT VIII.

(Musée de Cassel.)

Plus tard, dans les banquets dont Léon X fut le héros, Agostino Chigi fit preuve d'une magnificence encore plus raffinée. Une première fois il donna l'ordre de jeter dans le Tibre, au fur et à mesure que l'on desservait, la vaisselle plate qui couvrait la table (il est vrai que des filets disposés dans le fleuve la recueillirent à l'insu des convives); une autre fois, il offrit à chacun de ses invités un superbe service d'argenterie sur lequel il avait fait graver et ciseler d'avance les armoiries du donataire.



Le pape par le règne duquel s'ouvre notre étude est une figure des plus effacées. Quelle place y a-t-il pour un Innocent VIII entre la haute personnalité de son prédécesseur et celle de son successeur, ces hommes de génie qui surent mettre au service d'une ambition effrénée, l'un, une vigueur indomptable, l'autre une astuce infernale : Sixte IV della Rovere, et Alexandre VI Borgia? Chez Innocent VIII, la médiocrité de l'esprit n'est égalée que par l'indécision et la faiblesse du caractère; il ne sait ni réaliser ni concevoir de grandes choses. S'il a, malgré tout, attaché son nom à quelques entreprises intéressantes, — nous nous renfermons, bien entendu, dans le domaine de l'art, — l'édification de la villa du Belvédère, la commande à Mantegna des fresques du Vatican, c'est l'influence féconde de la Renaissance qu'il faut bénir, non l'initiative d'un homme qui en manquait absolument.

Nous nous étions bien promis de ne toucher, dans cet essai, ni au gouvernement politique du pape ni à son administration civile ou religieuse; bien plus, à nous borner à une seule branche de l'art, l'orfèvrerie. Le moyen, cependant, de ne pas déplorer l'incurie d'Innocent VIII en matière de finances, quand nous le voyons à chaque instant acheter de nouveaux joyaux avant d'avoir retiré ceux qu'il avait précédemment mis en gage, ou même engager les joyaux qu'il a en mains pour en acheter d'autres, qui le tentaient par leur nouveauté? Rarement tant de détresse s'allia à tant de prodigalité. En 1486, le pape achète d'un coup pour 5,348 ducats de perles, de pierres précieuses de toute sorte; en 1487, pour 12,000 ducats, non compris 2,000 ducats pour une perle piriforme, et 4,187 ducats pour des joyaux divers; et cependant, dès 1488, il se voit forcé d'emprunter 20,699 ducats sur la tiare pontificale, qui reste longtemps entre les mains des prêteurs. Cette leçon lui profita-t-elle? Nullement; la même année il achète, pour sa satisfaction personnelle, un rubis balais de 2,200 ducats, et, pour les offrir à la femme d'un capitaine, des

joyaux d'une valeur de 1,200 ducats. En 1490, il ne peut résister à la tentation d'acquérir, pour 600 ducats, une émeraude dont le vendeur n'est autre que Laurent le Magnifique.

Mais, nous ne saurions assez le répéter, le courant était si fort que, même en l'absence de vues supérieures, les grands seigneurs du temps ralliaient tout naturellement autour d'eux des artistes de la plus haute valeur, et attachaient, presque à leur insu, leur souvenir à des œuvres impérissables.

Le règne d'Innocent VIII marque une phase décisive dans l'histoire de l'orfèvrerie romaine; les orfèvres favoris de ses prédécesseurs, les Simone di Giovanni, les Paolo di Giordano, les Pietro Vecchio, de Sienne, disparaissent; ils sont remplacés par de nouveaux venus qui substituent, tout nous autorise à l'affirmer, les principes de la Renaissance à ceux du moyen âge; les motifs gothiques, dès lors dénués de signification : clochetons aux dentelures bizarres, feuillage recroquevillé, deviennent de plus en plus rares; l'ornementation inspirée de l'antique, avec sa suprême netteté et sa suprême clarté, étend de jour en jour son empire.

Parmi les maîtres originaires des États pontificaux, de la Romagne ou des Marches, nous citerons Emiliano Orfini, de Foligno, à la fois médailleur et orfèvre; c'est lui qui grava, en 1484, avec un de ses confrères nommé Leonardo, le sceau des bulles pontificales : « Stampa plumbi bullarum apostolicarum », travail pour lequel il reçut 100 ducats d'or. Hieronimo de Sutri, qui avait fourni à Sixte IV tant de pièces hors ligne, exécuta encore, pour la Noël de l'année 1484, l'épée d'honneur; après quoi son nom disparaît de nos registres. Puis viennent Michele de Juvenalibus, probablement le fils du peintre attitré de Pie II (1490-1509)[1], Rainerius (1490, mort vers 1497), Mariano (1489), Saba di Cola di Giacomo Saba, de Rome, un des prédécesseurs de Benvenuto Cellini dans la corporation des massiers pontificaux (servientes armorum, 1489), et plus tard un des orfèvres favoris de Léon X.

Le plus considérable de ces maîtres, par son talent comme par sa situation personnelle, avait pour patrie la petite république de Saint-Marin; il s'appelait Antonio di Paolo de Fabbri. A la fois diplomate et orfèvre, Antonio da San-Marino menait les négociations de sa patrie avec la curie romaine, en même temps qu'il travaillait avec une rare perfection l'or et l'argent (Cellini l'appelle : il primo eccellente orefice di Roma). Le 23 août 1492, il achète, de compte à demi avec Jacopo Magnolino, de Flo-

1. Les chiffres inscrits entre parenthèses indiquent les dates extrêmes auxquelles les orfèvres apparaissent dans les registres que nous avons consultés.

rence, la boutique d'un autre Florentin, Guglielmo di Bartolommeo, qui fut élève, affirme-t-on, d'Andrea Bregno, de Bergame[1]. Antonio ne tarda pas à s'enrichir; son mariage avec Faustina di Giovanni Federici, en 1512, acheva de fonder sa fortune; son épouse lui apporta, outre un riche trousseau et de nombreux joyaux, 500 ducats de dot. On comprend que le maître, au moment des fêtes du couronnement de Léon X, ait pu se distinguer par un luxe de bon aloi; il plaça au-dessus de sa boutique une Vénus antique de marbre qui versait continuellement une eau limpide.

L'amitié d'Agostino Chigi et de Raphaël a plus fait pour la réputation de San-Marino que son habileté comme orfèvre[2]. Le prince des banquiers et le prince des peintres n'ont pas eu de confident plus intime. C'est que l'esprit de caste n'a jamais été aussi développé en Italie que dans d'autres contrées; à l'époque de la Renaissance surtout, les représentants des carrières libérales n'ont jamais songé à traiter avec dédain leurs amis, moins fortunés, réduits à vivre d'un travail manuel. La biographie d'Antonio nous fournit à cet égard un curieux trait de mœurs : l'orfèvre, en même temps qu'il entretenait des relations si cordiales avec le peintre et le banquier favoris du pape, comptait parmi ses plus chers amis un simple barbier d'Urbin fixé à Rome, Bartolomeo Baccarelli : ce fut à lui qu'il laissa, à sa mort, en 1522, une partie du terrain dont il avait hérité de Raphaël.

La Toscane est représentée à Rome, pendant le pontificat d'Innocent VIII, par plusieurs artistes de mérite. Indépendamment des Pollaiuolo, qui semblent à ce moment avoir fait œuvre de sculpteurs plutôt que d'orfèvres[3], nous trouvons au service du pape Jacopo Magnolino, de Florence (massier pontifical de 1489 à 1495), et Bartolo, également de Florence (1486). Magnolino exécuta, entre autres, la rose d'or de 1486, donnée à Jacques III, roi d'Écosse, et celle de 1487.

A côté des Florentins, une place d'honneur revient aux Lombards. Dans un travail dont les éléments ont été puisés aux meilleures sources, le docte directeur des archives de Mantoue, M. A. Bertolotti, a montré combien Rome a dû aux artistes de l'Italie septentrionale. Dès le premier tiers du XV[e] siècle, nous voyons affluer dans la Ville éternelle les constructeurs qui, depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes, ont maintenu la célébrité de la cité de Côme; les modestes « magistri comacini »

1. *Il Buonarroti*, t. I[er], p. 97.

2. Voy. mon *Raphaël*, p. 435.

3. J'ai à peine besoin de rappeler ici la savante et ingénieuse étude que M. Courajod a consacrée à ces artistes dans une récente livraison de la *Gazette* (février 1883).

travaillèrent longtemps en sous-ordre ; enfin un Urbinate, devenu Milanais par adoption — le lecteur a nommé Bramante, — planta son drapeau sur les bords du Tibre, et, par l'édification de la Chancellerie, de Saint-Pierre, du Belvédère, des Loges et de tant d'autres chefs-d'œuvre, consacra la suprématie des architectes du Nord.

La sculpture lombarde comptait également à Rome des représentants éminents. Dans un travail ingénieux, M. Schmarsow a mis en lumière la personnalité du Milanais Andrea, confondu jusqu'ici — et je suis le premier à en faire mon *meâ culpâ* — avec Andrea Fucina ; ce maître dota Rome d'une série d'ouvrages importants[1]. Nous savons par les recherches du même auteur que les peintres lombards, contrairement à l'opinion de M. Bertolotti, contribuèrent également, vers la fin du XVe siècle, à l'embellissement de la capitale du monde chrétien[2]. N'oublions pas non plus le rôle joué, dans le développement de la Renaissance, par les médailleurs des provinces septentrionales[3].



Un collaborateur de Léonard et de Bramante vint faire triompher à Rome, dans le domaine de l'orfèvrerie, les principes représentés par les deux coryphées de l'École milanaise, cette suavité, cette harmonie, que l'on se plaît à opposer à la fierté des Florentins. Quoique s'exerçant dans une sphère limitée, son influence n'a pas peu contribué à donner à l'ensemble des productions du règne de Jules II et de celui de Léon X le caractère de perfection qui les distingue. Par ses créations comme par son enseignement, Caradosso s'est placé au premier rang.

L'étude de la vie et de l'œuvre du Caradosso a, dans les vingt dernières années, donné lieu à bien des recherches, à bien des découvertes. Le plus important des travaux consacrés au maître milanais est celui de M. Eugène Piot. L'abondance des informations n'est égalée que par la sûreté d'une critique pénétrante autant que sagace[4]. Nous avons nous-même eu la bonne fortune de trouver une lettre inédite du Caradosso, le contrat d'une acquisition faite par l'artiste à Rome et son testament[5].

1. *Jahrbuch der Kgl. Pr. Kunstsammlungen*, 1883, p. 18 et suiv.

2. *Pinturicchio in Rom.*, p. 54, 56.

3. Voy. mes *Précurseurs de la Renaissance*, p. 42 et suiv.

4. *Le Cabinet de l'Amateur*, 1863, p. 25 et suiv., et *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. II, p. 1067 et suiv.

5. *Chronique des Arts*, 13 mars 1880, et *Revue archéologique*, janvier 1882.

M. Michel Caffi et M. Bertolotti nous ont fourni, de leur côté, quelques renseignements intéressants, l'un dans l'*Archivio storico lombardo* (1880), l'autre dans ses *Artisti lombardi a Roma*. J'éprouve quelque embarras à apprécier le travail consacré au sculpteur orfèvre milanais par son dernier biographe : est-ce parti pris ou manque de préparation? toujours est-il que le dédain professé par M. Friedlaender, conservateur du Cabinet des médailles de Berlin, à l'égard des sources imprimées, contraste singulièrement avec les méthodes si rigoureusement scientifiques que nous sommes habitués à rencontrer chez ses compatriotes[1]. Hâtons-nous d'ajouter que M. Friedlaender, si exclusif en matière de bibliographie, montre, vis-à-vis des monuments, le plus large esprit de tolérance; il attribue au Caradosso la gravure des monnaies d'argent de Sixte IV (p. 143), l'exécution de la médaille destinée au couronnement d'Alexandre VI (p. 141), celle des sceaux employés par Louis XII, en sa qualité de duc de Milan (p. 145), que sais-je encore? Un peu plus, et il ferait honneur au maître milanais de toutes les pièces anonymes du XVe siècle. Nous remplissons un devoir, un devoir pénible, en protestant contre un tel désir d'envahissement et d'absorption, quelle que soit d'ailleurs l'autorité de M. Friedlaender comme numismate.

Caradosso Foppa était originaire de Mundonico ou Mondonico, village situé près de l'Adda, entre Lecco et Côme, dans la Brianza : c'est ainsi en effet que notre savant et regretté ami le marquis d'Adda nous a expliqué, dans une de ses dernières lettres, le mot del Mundo que l'artiste joignait parfois à son nom patronymique. La mère du futur orfèvre avait pour patrie, d'après un auteur du XVIe siècle, Pavie; d'après les récentes découvertes de M. le docteur C. Casati, le savant explorateur des archives milanaises, elle s'appelait Fiora de Carminalibus de Brambilla. Quant à la famille paternelle de Caradosso, elle était fixée, sinon dans la même ville, du moins dans la même région; en 1430, un Caradossus Foppa fournit des ouvrages en fer à la Chartreuse de Pavie ; plus tard, un docteur du même nom résida à Milan. Ainsi tombe, soit dit en passant, l'explication ingénieuse que Benvenuto Cellini donne du nom de Caradosso. On sera moins tenté de révoquer en doute le témoignage de l'auteur des *Mémoires* en ce qui concerne l'âge de son émule : il nous dit que Caradosso,

1. *Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen*, t. III (1882), p. 136 et suiv.

Dans la nouvelle édition de ses *Médailleurs italiens des* XVe *et* XVIe *siècles*, cet ouvrage d'une science si étendue et d'une critique si sage, M. Armand attribue à Caradosso vingt-deux médailles et monnaies. Son choix sera ratifié par tout connaisseur impartial.

lorsqu'il fit sa connaissance, entre 1519 et 1525, avait quatre-vingts ans. Nous savons d'autre part, grâce aux précieuses communications de M. C. Casati, que le père de l'artiste, Gian Maffeo, se maria vers 1450; il eut un premier fils, Niccolò, en 1451 environ, et un second, celui dont nous nous occupons, en 1452, selon toute vraisemblance. Cette date concorde, à six ou huit années près, avec l'âge indiqué par Benvenuto, auquel il ne faut, en pareille matière, demander qu'une exactitude relative.

Quels ont été les débuts de Caradosso? où a-t-il fait ses études? par quels ouvrages a-t-il attiré sur lui l'attention de ses souverains? autant d'énigmes dont la solution se fera peut-être éternellement attendre. Son premier maître fut sans doute son père; nous savons en effet que Johannes Maffeus de Foppa était soit orfèvre, soit joaillier : il fut chargé en 1475 d'estimer, avec plusieurs de ses confrères, une croix d'or exécutée pour le duc Galéaz[1].

Le plus ancien document que nous possédions sur Caradosso remonte précisément au pontificat d'Innocent VIII : en 1488, une lettre publiée par Gaye mentionne le voyage fait à Rome l'année précédente par Caradosso et par un autre orfèvre, probablement milanais comme lui; à cette occasion, Caradosso porte sur une corniole un jugement auquel l'auteur de la lettre, le correspondant de Laurent le Magnifique, semble attacher le plus grand prix.

En 1490, les députés de l'œuvre du dôme de Milan chargent le maître, probablement sur sa demande, de se rendre à Sienne pour en ramener le célèbre architecte Francesco di Giorgio. Mais cette mission semble avoir été ensuite confiée à un autre personnage[2].

Caradosso était certainement en relations, dès lors, avec Ludovic le More. Un sonnet de Bernard Bellincioni (mort en 1491) associe son nom à celui de Léonard de Vinci, de Georges Merula d'Alexandrie et de maître « Gieronimo bombardiere[3]. » Nul doute que l'orfèvre ne fît partie de la cour si brillante groupée autour du More, à Milan, à Pavie, à Vigevano[4], Là se forma, selon toute vraisemblance, sa liaison avec Bramante, liaison dont la belle médaille exécutée plus tard à Rome rend un éclatant témoignage.

En 1490, le 16 avril, dans une lettre adressée à Maffeo Triviliense, son ambassadeur auprès de Mathias Corvin, le More lui annonce qu'il enverra

1. Morbio, *Codice Visconteo-Sforzesco*, p. 436, 437.
2. Saluzzo et Promis, *Trattato... di Francesco di Giorgio Martini*, t. Ier, p. 48.
3. *Le Rime di Bernardo Bellincioni*, éd. Fanfani; Bologne, 1876-1878, t. Ier, p. 106.
4. Voy. la *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. II, p. 515.

prochainement à ce monarque, conformément à son désir, le Bacchus de marbre et les dindes (galline di India). Il ajoute qu'il fera tous ses efforts pour décider Caradosso à se rendre à l'invitation que Mathias lui a adressée : « ne mancheremo di fare che Caradosso vengha ancora luy, essendo desiderato da la Maesta sua. »

Un événement ignoré de Ludovic, au moment où il expédiait sa lettre — la mort du brillant souverain de la Hongrie, arrivée peu de jours auparavant, le 5 avril, — coupa court aux négociations, probablement à la grande satisfaction de l'orfèvre. — Nous sommes redevable de la connaissance de ce précieux document à l'extrême obligeance de M. Casati, qui l'a copié aux archives de Milan.

C'est à cette période qu'appartient l'exquise petite médaille ou plutôt





MÉDAILLES DE JEAN GALÉAZ MARIE ET DE LUDOVIC LE MORE, PAR CARADOSSO.

la monnaie représentant d'un côté Jean Galéaz Marie Sforza; de l'autre, son oncle Ludovic (catalogue de M. Armand, n° 18). Il y a dans cette pièce une délicatesse de modelé, une distinction, un charme qui laissent loin derrière eux toutes les productions analogues du xve siècle, et notamment la médaille de Galéaz Marie, le père de Jean Galéaz, médaille dont M. Friedlaender fait honneur à Caradosso[1], mais qui nous semble d'une facture trop froide et trop sèche pour pouvoir être attribuée au maître avec quelque vraisemblance. La médaille de Jean Galéaz est plus qu'un portrait; c'est un de ces types d'une beauté accomplie, comparable aux adolescents de Léonard de Vinci. Caradosso d'ailleurs procède tout autrement que ses prédécesseurs, les Pisanello, les Matteo de' Pasti, les Guaccialotti, les Sperandio : autant les ouvrages de ceux-ci sont largement traités, autant les siens sont fouillés et finis; le sculpteur y cède le pas à l'orfèvre.

EUGÈNE MÜNTZ.

(La suite prochainement.)

1. Classée par M. Armand parmi les anonymes (t. II, p. 23, n° 10).

LE LEGS JONES

AU SOUTH-KENSINGTON MUSEUM



Il n'est pas d'établissement qui ait mieux répondu au but de ses fondateurs que le musée de South-Kensington, dont la création, due à l'initiative personnelle du prince Albert, a contribué si puissamment à la rénovation artistique de l'industrie anglaise. Depuis l'installation provisoire des premières collections dans les salles de Marlborough-House, en 1852, que de progrès ont été accomplis et quelle suite d'efforts n'a-t-il pas fallu déployer pour réunir un musée sans rival dans certaines branches de l'art, et en faire le point central d'un réseau d'écoles de dessin répandues sur toute la surface du royaume et de musées correspondants établis dans la plupart des grandes villes manufacturières? Jaloux d'obtenir des résultats aussi heureux, les gouvernements étrangers, à l'exception de celui de la France, se sont empressés d'imiter cet exemple par la création d'institutions identiques. Le South-Kensington Museum est un sujet d'orgueil pour la nation anglaise, et le Parlement n'a jamais refusé les crédits nécessaires à l'accroissement des collections et à l'organisation des écoles ; en même temps, les fonctionnaires qui l'ont dirigé ont su se montrer à la hauteur de la lourde tâche qui leur était confiée. Par ses grandes qualités administratives et sa décision énergique, le premier directeur, M. Cole, avait répondu complètement au choix du prince Albert ; il a laissé un successeur, sir Cunliffe-Owen, dont l'activité incessante et libérale a encore agrandi le cercle d'action du South-Kensington Museum, en le faisant rayonner sur tout le

Royaume-Uni et en établissant des relations internationales avec les musées et les sociétés artistiques du continent.

Quelques mots sur les accroissements récents des collections permettront aux lecteurs de la *Gazette* d'apprécier le zèle avec lequel l'administration du musée est préoccupée du soin d'étendre le champ d'études qu'elle offre aux industriels et aux érudits, en mettant à profit les relations chaque jour plus nombreuses que l'Europe entretient avec les contrées orientales. Dans ces dernières années, le South-Kensington Museum a pu s'enrichir, pour une somme relativement minime, d'une immense collection d'objets de la Perse formée par M. Richard pendant une longue résidence dans le pays. On y a joint de nombreux spécimens de l'art arabe, entre autres, une chambre entière et des fragments décoratifs rapportés de Damas et du Caire. A la même époque, on livrait au public, dans les bâtiments de l'ancienne exposition voisins du musée, la grande collection d'objets d'art et de curiosité appartenant autrefois à la Compagnie des Indes, ainsi que la série des présents indiens rapportée par le prince de Galles et exposée à Paris en 1878, ainsi qu'un certain nombre de productions de même origine acquises à la suite de notre exposition. Ce n'était pas encore assez; et le gouvernement anglais a envoyé en mission dans l'Inde M. Purdon Clarke, avec un crédit important, pour recueillir les pièces artistiques qui pourraient compléter ces collections. M. Clarke est revenu récemment de voyage, rapportant des séries de toute sorte et du plus grand intérêt, des sculptures, des façades de maisons et des intérieurs en bois sculpté d'un merveilleux travail; des motifs de décoration et des spécimens de l'art de chaque centre industriel qui vont être prochainement exposés dans le South-Kensington Museum et donneront les plus précieux renseignements sur la civilisation de la presqu'île gangétique. Pour achever cette mention rapide des accroissements des collections orientales dont l'industrie moderne cherche si avidement à s'assimiler l'esprit[1], nous dirons que les galeries de l'art chinois et japonais ont vu également leurs séries s'enrichir de types nombreux et bien choisis.

Bien que l'effort principal se soit porté vers l'Orient, les collections européennes se sont sensiblement augmentées d'une suite d'objets espagnols et italiens. M. Robinson, qui depuis la création du musée y a fait entrer tant de morceaux rares et précieux, qu'il serait impossible d'ac-

1. En ce moment, l'administration du South-Kensington Museum poursuit l'acquisition de la collection formée au Caire par M. de Saint-Maurice, qui était exposée dernièrement à notre Musée des Arts décoratifs.

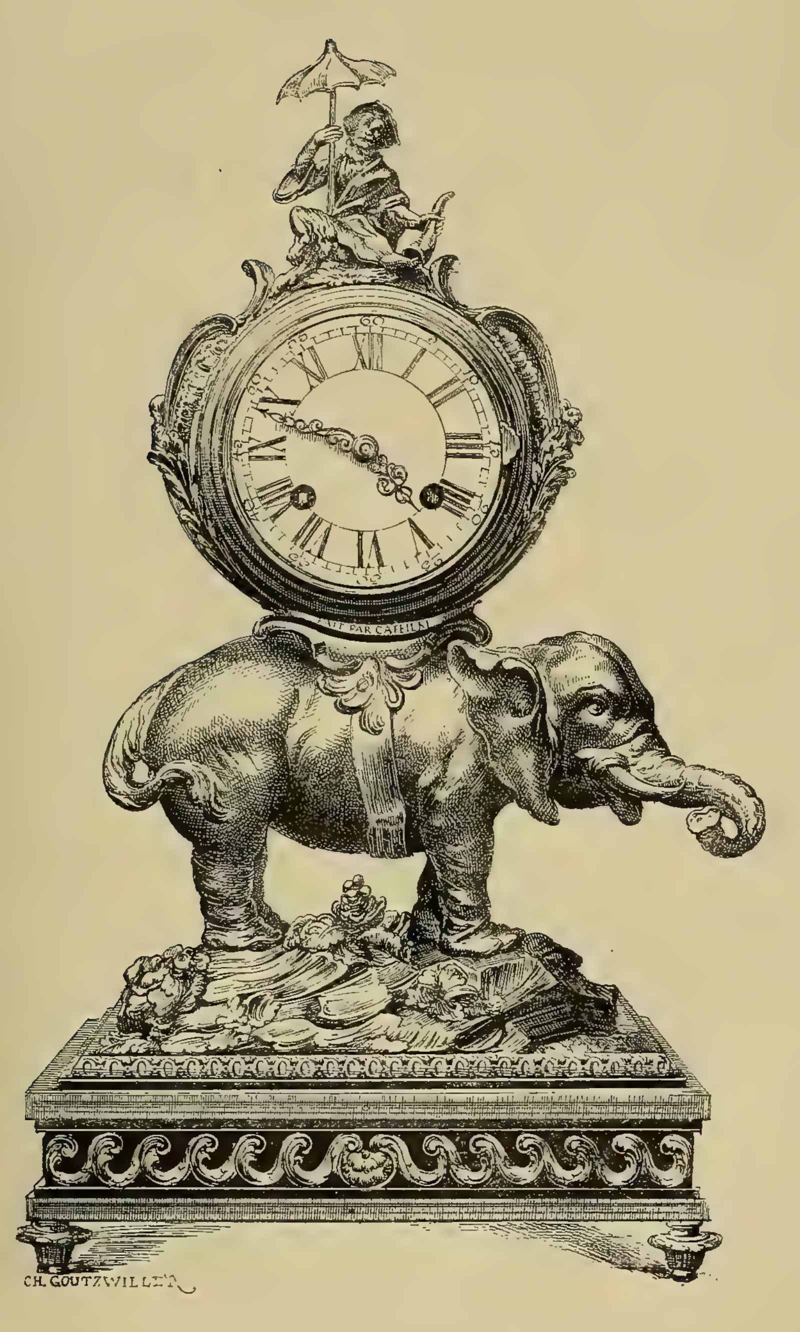
quérir aujourd'hui, même en y consacrant des sommes dix fois plus fortes, a dernièrement recueilli en Italie, à des prix presque dérisoires, un nombre considérable de sculptures et de grands fragments décoratifs, des tombeaux, des fontaines, des portes et des voussures en marbre et en pierre qui viennent admirablement compléter la série de chefs-d'œuvre de Donatello, de Rossellino, de Bambajo et de Michel-Ange appartenant au musée. Ces nouvelles acquisitions ont entraîné le remaniement de la grande cour vitrée du nord, où l'on vient de réunir tous les spécimens de l'art de l'Italie, épars jusqu'alors dans les diverses galeries du musée. Lorsque ce travail sera achevé, le South-Kensington Museum pourra montrer ce que l'on ne trouverait nulle part ailleurs, même en Italie : un musée de sculpture comprenant des œuvres de toutes les écoles du nord et du centre de la Péninsule, depuis le xe jusqu'au xviiie siècle.

Avant ce jour, le musée n'avait dirigé ses acquisitions d'objets d'art européens que vers les époques du moyen âge et de la Renaissance, s'arrêtant à la période moderne, qui n'avait pas encore reçu ses lettres de naturalisation et était négligée par les riches amateurs. Il en résulte qu'il ne possédait que de rares échantillons de l'art décoratif des deux derniers siècles, aujourd'hui si recherchés. Le hasard heureux qui n'a cessé de favoriser cet établissement est venu à son secours en lui apportant une collection toute formée qui va constituer l'une de ses principales richesses. Depuis de longues années vivait, dans Piccadilly-street, M. John Jones, ancien tailleur, devenu plus tard fournisseur de l'armée, qui consacrait des sommes immenses à acquérir discrètement les plus belles pièces de l'art français passant dans les ventes publiques ou qui lui étaient offertes par les grands marchands. Servi par un goût très délicat, il réunit une superbe collection qu'à sa mort il légua à la nation, sous la condition qu'elle resterait exposée dans son intégrité. C'était un don magnifique, le plus considérable peut-être qu'ait jamais reçu un musée, — on évalue à plus de six millions la somme dépensée par M. Jones pour ses acquisitions, — et qui excita à juste titre une reconnaissance enthousiaste en l'honneur du légataire. Dès que les formalités légales le permirent, l'administration du musée se mit en possession de la collection, qui est aujourd'hui installée dans deux galeries parallèles du premier étage reliées par des arcades. Ayant été assez heureux pour y pénétrer avant le public, nous allons donner un aperçu de ses richesses, qui deviendront certainement l'un des principaux attraits du South-Kensington Museum.

Le legs fait par M. Jones comprend un certain nombre de tableaux, mais nous devons dire tout d'abord qu'ils ne présentent pas le même intérêt que les objets d'art, et qu'une partie devrait être soumise à une

revision sévère, si d'après les termes formels du testament, la collection ne devait pas rester dans son ensemble. Dans l'école anglaise, que nous ferons passer en première ligne, on remarque un petit portrait en pied du duc de Cumberland, par Hogarth, et un portrait de lord Rochester, par le chevalier Lely, toiles sans grande importance. Nous plaçons plus haut un beau portrait d'homme, par Reynolds, et une charmante étude de chevaux buvant, par Gainsborough. L'art contemporain est représenté par plusieurs scènes de mœurs d'une composition très spirituelle, empruntées par W.-P. Frith au *Bourgeois gentilhomme* et au *Vicaire de Wakefield,* et par des tableaux de genre plus froids et d'un faire plus mince, peints par T. Webster et par F. Goodall. On y trouve encore : *le Convalescent* de Mulready, dont le succès fut très grand à l'époque de son apparition; *Une Famille de pêcheurs à Boulogne-sur-Mer,* par W. Collins; un paysage d'un dessin lourd, mais d'un ton puissant, par John Linnel, et enfin une petite toile un peu effacée de sir Edwin Landseer, gravée sous le titre de *Portrait of a lady Blessington dog.* Toute collection anglaise qui se respecte doit posséder des œuvres de Turner, ne fût-ce qu'à cause du prix considérable qu'elles atteignent en vente publique; M. Jones ne s'est pas soustrait à ce devoir et il avait acquis de ce maître inégal plusieurs aquarelles qui sont bien supérieures à ses tableaux.

Une vierge à mi-corps signée du nom de Carlo Crivelli, assez étonnée sans doute de se trouver au milieu des coquetteries du XVIIIe siècle, et deux tableaux de ruines, par Guardi, représentent l'école italienne. L'apport des écoles du Nord est un peu plus nombreux. Nous y voyons Platzer avec deux scènes historiques, dont les nombreux personnages sont traités avec cette sécheresse qui rend ses peintures si fatigantes. Deux paysages de Moucheron, dont les figures sont empruntées au pinceau d'Adrien van den Velde, nous ramènent à une meilleure époque de l'art. Ce dernier artiste a lui-même un tableau sans grande importance, représentant des animaux. Son frère, Wilhelm van den Velde, est l'auteur d'une petite marine qui ne saurait faire apprécier un peintre qui a laissé tant de chefs-d'œuvre dans les grandes collections de l'Angleterre. Pour terminer la liste de ces petits maîtres, citons encore un intérieur de F. Mieris où l'on voit un couple buveur, se rapprochant de Metsu, et moins froid que les tableaux habituels de cet artiste trop consciencieux; deux scènes de manège, par Paula Ferg; une grande composition de *Poultry,* par Melchior Hondekoeter, et un tableau de gibier, par J. Weenix. Dans le portrait en pied de la comtesse de Derby, Cornelius Janssen s'est préoccupé d'atteindre à l'effet des tableaux de Van Dyck, mais il est resté bien au-dessous de son modèle.



PENDULE DE BRONZE, PAR CAFFIERI.

(Collection Jones. — South-Kensington Museum).

L'école française est plus riche sans montrer d'œuvres importantes, malgré la célébrité des noms inscrits sur les cadres. Quelques portraits, parmi lesquels celui de Marie Stuart, appartiennent à l'art du XVIe siècle. Il faut passer ensuite à l'époque de Watteau, auquel on attribue l'*Alarme*, où l'on voit deux amants assis près d'une fontaine et surpris par une femme, tableau qui nous semble devoir être rendu à Mercier, imitateur du maître. La même réserve doit être faite devant une composition de Lancret, intitulée *la Balançoire*. Pater est mieux représenté par un tableau important, la *Fête champêtre*. Le grand décorateur du XVIIIe siècle, François Boucher, a laissé dans la collection Jones deux panneaux où l'on voit des amours jouant avec des fleurs et des colombes, et un petit portrait très fin de Mme de Pompadour, assise dans un jardin, un livre à la main, qui porte la signature : F. Boucher f. 1758. Une grande toile, imitée de la composition de Boucher au musée du Louvre, représente l'enlèvement d'Europe, sous les traits présumés de Mme Du Barry. Un autre peintre employé souvent par cette dernière favorite, François-Hubert Drouais, a exécuté un curieux portrait de Marie-Antoinette à dix-sept ans, lors de son arrivée en France, alors que sa beauté spéciale n'était pas encore épanouie. Près d'elle est un de ces portraits du roi Louis XVI, si souvent répétés par J.-S. Duplessis. Parmi plusieurs toiles contestables de Greuze, nous devons citer le portrait de sa mère, dont la simplicité et la fermeté de dessin font pressentir la rénovation artistique conduite par David.

Les miniatures sur vélin sont pour la plupart d'un choix très délicat. Nous ne saurions attribuer qu'à Nicolas Robert de Langres, auteur des vélins du Museum, ou à J. Bailly, le beau portrait de Louis XIV, avec la devise du soleil et un entourage de fleurs. Un autre portrait représente la reine Anne d'Autriche en manteau royal; au bas, se trouve une longue inscription dédicatoire en vers qui ne donne malheureusement pas le nom de l'artiste auteur de ce fin travail. Nous sommes plus heureux avec un grand portrait en pied de Turenne à cheval couronné par la Victoire, et signé : P. Sévin, 1670. Un portrait en pied de Sarah Churchill, duchesse de Marlborough, est signé par Bernard Lens, dit le Jeune, qui a exécuté d'excellentes copies d'après Rubens et Van Dyck. Un curieux dessin représente le grand Condé sous les traits allégoriques du roi capétien Robert, en costume héroïque du temps de Louis XIV; au-dessous sont inscrits des vers de Santeuil. Nous signalerons encore deux portraits de Charles II d'Angleterre et du duc d'York, portant le monogramme W. P., et une très fine miniature, dont nous ignorons l'auteur, qui représente le roi Louis XVI se promenant dans un jardin. Dans les gouaches de plus

petite dimension, on remarque deux portraits en pied de Charles Ier et de sa femme, Henriette de France, chefs-d'œuvre de P. Oliver, d'après les compositions de Van Dyck, et une boîte dont les côtés sont ornés de paysages minuscules, par Blarenberghe. M. Jones avait réuni une des plus riches suites que l'on connaisse des émaux peints par notre célèbre Petitot, dont plusieurs sont entourés de ces bordures émaillées de fleurs attribuées à Lesgaré de Chaumont. Les plus remarquables représentent le roi Louis XIV, Gaston d'Orléans et le jeune duc de Vermandois[1]. Un médaillon anonyme, d'un travail très délicat, nous a conservé les traits d'un auteur français inconnu de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Nous sommes obligé de négliger plusieurs portraits de beautés de la cour des rois Louis XV et Louis XVI qui décorent de charmantes boîtes en orfèvrerie d'une fine exécution et de terminer le chapitre des miniatures par une peinture sur ivoire dans le goût de Hall, représentant la reine Marie-Antoinette entourée de ses enfants. Dans les mêmes vitrines sont une foule d'étuis, de nécessaires, de coffrets, de tabatières, de montres et de bijoux en or décorés d'émaux ou enrichis de pierres précieuses dont la description nous entraînerait trop loin. C'est un ensemble dont on peut apprécier l'importance, en se rappelant la collection Lenoir, aujourd'hui au musée du Louvre, qui est plus variée et plus considérable, mais qui n'est pas supérieure comme valeur artistique. Après cette suite brillante de petits chefs-d'œuvre, on doit mentionner plusieurs vases en cristal de roche et en matières précieuses avec des montures en argent doré et émaillé; des pierres gravées; des coupes et des flambeaux en argent doré de l'époque de la Renaissance; des vases en ivoire sculpté du XVIIe siècle; quelques émaux peints de l'école de Limoges, parmi lesquels un médaillon d'un ton très vif, par Léonard Limosin, et représentant le roi François II; un autre qui lui a été attribué, où l'on croit retrouver les traits du cardinal de Lorraine; des œuvres signées de Jean Court dit Vigier, et enfin cinq colonnes de lapis-lazuli, figurant les divers ordres d'architecture, dont les chapiteaux et les bases en or ciselé ont été exécutés par l'orfèvre Drais, pour la reine Marie-Antoinette.

Tout le charme de la sculpture française du XVIIIe siècle se retrouve dans deux figures en marbre, *Hébé* et la *Baigneuse*, par Falconet, et dans trois groupes d'enfants de l'école de Houdon, peut-être de Delarue : pièces

1. Cette partie de la collection Jones a été étudiée par M. H. Bordier dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2me série, t. XXII, p. 276. Sur les soixante-quinze émaux de Petitot ou de son école qu'elle renferme, M. Bordier en décrit vingt-quatre comme authentiques.

de cheminée placées sur des fûts de colonnes tronquées à cannelures, avec de riches ornements en bronze doré. Deux bustes en marbre blanc assez lourds, sont désignés comme offrant les portraits de la reine Marie-Antoinette et de la princesse de Lamballe, mais cette ressemblance est très douteuse. Nous ne trouvons plus à citer, parmi les sculptures de la collection, que quatre figures d'enfants représentant les *Saisons* et un buste de bacchante en terre cuite, par Marin.

Avec la série des bronzes et des cuivres ciselés et dorés, nous abordons le véritable art décoratif, que nous trouverons représenté brillamment, dans la collection Jones, par des pièces nombreuses et importantes, qui toutes témoignent en faveur du goût français. La première, à titre de curiosité historique, est une pendule à base carrée dont le cadran est supporté par un éléphant en bronze vert et sur le couronnement de laquelle se voit un singe tenant un parapluie ouvert. Au-dessous du cadran est gravée l'inscription : *fait par Caffieri*, sans rien qui indique s'il s'agit de Jacques Caffieri ou de son fils Philippe. Nous serions disposé à attribuer cette pendule, assez finement ciselée mais de composition un peu banale, au premier de ces artistes. Une paire de bras à deux branches soutenues par une figure d'enfant, doit également nous arrêter, si l'on y peut retrouver la première œuvre connue de Gouthière. Le catalogue de la vente Randon de Boisset (1777) donne la description d' « une moyenne paire de bras à deux branches portées par une figure d'enfant; les bras sont parfaitement finis, dorés d'or mat par Gouthière » qui répond exactement au bronze de la collection Jones. Il n'y aurait plus qu'un intérêt relatif à citer, après ces pièces exceptionnelles, une suite de pendules, de candélabres et de vases soutenant des bouquets de fleurs disposés en girandoles qui ne peuvent être considérés que comme des objets d'ameublement somptueux. Nous retrouverons d'autres bronzes importants lorsque nous aurons à examiner les diverses branches de la décoration intérieure.

Nous signalons ensuite une série de vases en matières dures et en porcelaine, dont on ne saurait assez admirer la grâce de composition et la beauté d'exécution. Il y a là des œuvres de Vassou, de Passe, de Caffieri, de Duplessis, de Saint-Germain, d'Osmont, d'Auguste, de Gouthière, de Forestier et de bien d'autres artistes sans doute ; mais en l'absence de tout renseignement positif, il faut regarder sans hasarder aucune attribution. Dans les porphyres, les plus remarquables sont : deux vases en forme d'urnes avec des anses formées par des figures d'enfants en bronze ; une cassolette soutenue par trois pieds en bronze terminés par des têtes de béliers, et un petit vase oviforme à couvercle en porphyre

noir, soutenu par quatre pieds à feuillage et placé sur une colonne à chapiteau en bronze doré qui, malgré les réserves que nous avons émises,

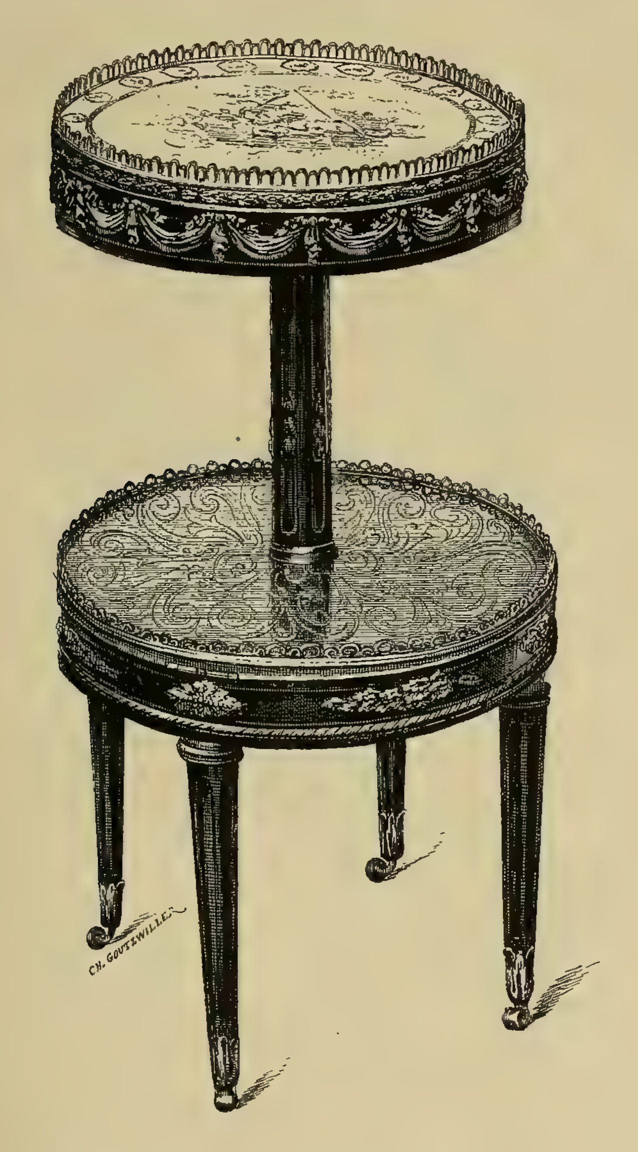


TABLE A OUVRAGE DE MARTIN CARLIN,
DONNÉE PAR MARIE-ANTOINETTE A LADY AUCKLAND

(Collection Jones. — South-Kensington Museum).

paraît bien voisin de Gouthière. Deux urnes en albâtre fleuri avec couvercle et gorge ajourée, rappellent une pièce semblable conservée au

palais de Versailles, mais celles dont nous nous occupons ont l'avantage d'avoir conservé leur dorure primitive.

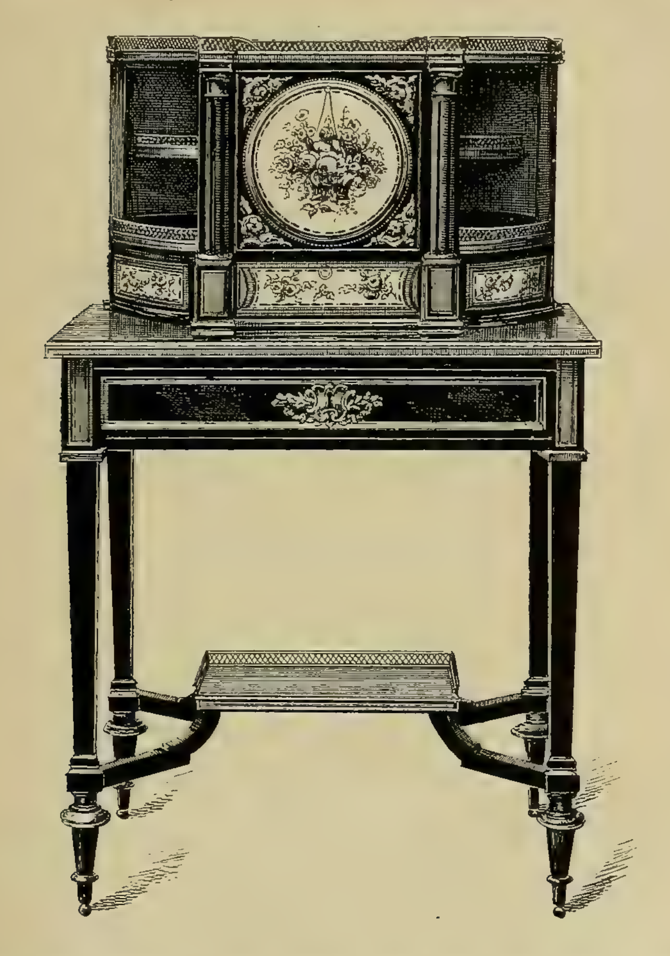
La suite des porcelaines de la Chine est encore plus nombreuse, et beaucoup des pièces qui la composent ont certainement fait partie de ces grandes collections françaises du siècle dernier, que le grand Dauphin fils de Louis XIV avait été l'un des premiers à former. Nous noterons rapidement quelques œuvres importantes : deux vases de forme bursaire en céladon fleuri, placés sur un pied à perles avec des anses à consoles reliées par des draperies d'une charmante disposition ; deux pots ronds à gorge ajourée et à couvercle avec anses détachées de forme carrée et supportant une guirlande de fleurs ; deux aiguières en porcelaine verte dont les anses en bronze sont ornées de tiges de roseaux, et enfin deux coupes en porcelaine vert d'eau, avec couvercle formé par un bouquet de fleurs et monture en bronze de style rocaille. Les porcelaines européennes auxquelles nous passons présentent également de riches montures en cuivre ciselé.

L'Angleterre est la seule contrée qui possède de grandes collections de porcelaines en pâte tendre de la manufacture de Sèvres, que notre indifférence a laissé enlever par l'étranger. Bien que cette partie de la collection Jones ne puisse pas rivaliser avec les richesses incomparables des palais de Windsor et de Buckingham ou avec celles de sir Richard Wallace, elle contient un choix remarquable de pièces très précieuses, qui obtiendraient de hauts prix aux enchères publiques. On y retrouve des vases qui ont figuré dans les collections Bernal et Falcke et dans les grandes ventes d'objets d'art faites depuis environ trente années.

La collection Jones contient jusqu'à quatre pendules importantes en vieux Sèvres ; l'une, à cadran tournant, est disposée en forme de vase à balustre surmontant un fût de colonne dont la base est en bronze ciselé. Son décor bleu clair, à rinceaux de fleurs sur fond blanc, ne porte pas de marque d'artiste. Une autre, dont le modèle souvent répété a été composé par Duplessis, est en forme de lyre dont les montants sont en porcelaine bleue lapis à ornements dorés ; l'entourage du cadran émaillé que l'on peut attribuer à Cotteau et qui porte le nom de l'horloger Kinable, est décoré de gros cailloux du Rhin montés à jour. Un cippe de forme carrée, avec ornements en bronze, renferme une troisième pendule de Lepaute de Bellefontaine dont les peintures représentant un groupe d'enfants et des guirlandes à fleurs sur fond blanc, portent le sigle B, qui est la marque de Barre ou de Boulanger. La dernière pendule est placée sur un socle ovale à quatre ressauts et supportée par des pieds détachés en bronze doré et reliés par un entrejambes, avec deux anses en consoles

terminées par des figures entourées de branches de chêne; la partie centrale est en forme de vase à long col, décoré de bouquets de fleurs et de nœuds de rubans sur fond blanc, avec une rangée de perles en marcassite entourant le cadran.

Les vases sont nombreux et nous les décrirons sommairement; les



BUREAU AVEC SECRÉTAIRE ORNÉ DE PLAQUES DE SÈVRES, PAR RIESENER.

(Collection Jones. — South-Kensington Museum).

artistes qui les ont exécutés étant connus par des œuvres similaires. Les plus importants pour leur dimension sont trois vasques ovales à godrons, avec une monture en bronze, à nœuds de rubans et à anses formées par des serpents, d'un grand caractère. L'une d'elles, en porcelaine imitant le marbre blanc avec ses veines, porte le sigle de Dodin; les deux autres,

non marquées, sont de couleur bleu lapis sans décor. Ce sont des pièces d'un grand effet décoratif. Parmi les vases à sujets peints nous citerons : un grand vase oviforme, fond bleu, à couvercle et à anses formées par des figures d'hommes, avec deux médaillons peints par de Choisy et représentant la cueillette des fruits et un bouquet de fleurs; — deux vases oviformes, fond vert à couvercle surmonté d'une couronne, et ornés chacun de quatre médaillons offrant les portraits de la famille royale, marqués du sigle de Binet; — deux beaux vases oviformes, fond gros bleu, à couvercles, avec médaillons en grisaille inscrits dans des pilastres à cannelures, non signés; — deux jardinières à bouquets de fleurs, sur fond bleu, peintes par Taillandier en 1771; — un beau vase oviforme, à couvercle et anses détachées, fond bleu à perles, avec médaillons représentant des marines peints par Morin et Fontaine. La dorure de ce vase, commandé à Sèvres par le roi de Suède pour l'impératrice de Russie, à l'occasion de la Neutralité-Armée, est de Le Guay; il avait été payé 720 francs par le baron de Staël, ambassadeur de Suède, et faisait partie d'une garniture de cheminée comprenant deux autres vases et deux groupes. M. Jones l'avait acquis à la vente de San-Donato; — deux vases, fond vert, cannelés et à couvercle, fond gros bleu, avec médaillons à bouquets non signés; — deux jardinières fond vert, avec bouquets de fleurs au monogramme EN et au sigle de Genest; — un vase oviforme gros bleu, à anses formées par des dauphins et à couvercle surmonté d'un jet d'eau, avec médaillons de fleurs par Petit; — un vase à balustre fond bleu clair, avec anses à consoles reliées par des guirlandes en relief et médaillons à paysages au sigle de Pierre aîné; — deux vases oviformes gros bleu, avec médaillons de l'Amour et de Psyché peints par Le Guay; un grand vase gros bleu à couvercle rond, entouré de feuillages avec sujets de marine et ornements dorés par Chauvaux père.

Pour achever cette longue liste d'œuvres charmantes de l'art français, il nous reste à citer une tasse et une soucoupe peintes par Le Guay; — une autre tasse et sa soucoupe, dues au pinceau de Chabry; — deux piédouches non signés; — un pot à l'eau et sa cuvette, de Binet; — un déjeuner à bouquet de fleurs sur fond vert, par Buteux père, et une écuelle à couvercle et plateau, avec médaillons dans le style de Boucher, par Chabry. Elle pourrait se compléter, si elle ne menaçait déjà de dégénérer en inventaire, par la mention de plusieurs grands vases et de plaques décorés de peintures, dont les montures en cuivre ciselé ne permettent pas de connaître les auteurs.

Deux séries de trois vases assez ordinaires en porcelaine de Saxe à relief, avec montures en bronze de style ultra-rococo, appartiennent à l'art

allemand. Nous plaçons à un rang supérieur une suite précieuse de beaux vases en porcelaine de Chelsea, ornés de peintures empruntées à Boucher



PENDULE EN PORCELAINE DE SÈVRES AVEC MONTURE DE CUIVRE CISELÉ.

(Collection Jones. — South-Kensington Museum).

et à Greuze, dont les anses et les couvercles en pâte ajourée s'efforcent d'imiter les ornements déchiquetés que Meissonnier composait pour être traduits en bronze.

Les meubles d'art forment l'une des principales richesses de la collection Jones, et nous pensons qu'elle montre la suite la plus complète qui existe des petits chefs-d'œuvre de l'ébénisterie française, mis à la mode par le caprice des dames au siècle dernier. Ce sont des cabinets, des secrétaires, des tables, des bonheurs du jour, des liseuses, des tables à ouvrage, des cassettes, tous d'une forme charmante et du travail le plus délicat, qui nous initient au luxe raffiné des derniers temps de la monarchie française. La plupart sont enrichis de plaques de Sèvres décorées de peintures. C'était la partie de sa collection que M. Jones affectionnait le plus et celle pour laquelle il a payé les plus hauts prix. On sait que ces meubles ont toujours été très recherchés en Angleterre, et l'on sait aussi, hélas! que pas un de nos musées publics ne saurait en montrer de spécimens.

Les grands meubles sont relativement plus rares dans la galerie Jones, auquel l'art majestueux et un peu solennel du règne de Louis XIV était sans doute moins sympathique. On y voit cependant une œuvre importante de notre ébéniste Boule : une grande armoire à deux vantaux, dont chacun est divisé en trois compartiments ornés d'incrustations en cuivre et en étain sur un fond d'écaille noire. Au centre, se voient les chiffres du roi entrelacés et se détachant sur un fond bleu, entourés d'arabesques et de figures du meilleur style, dans le goût de Bérain. Cette belle pièce de marqueterie provient vraisemblablement du palais de Versailles et a dû faire partie de l'ameublement royal. Un meuble d'appui portant dans sa partie supérieure un médaillon de Henri IV, est l'une de ces compositions que Boule se plaisait à répéter; il y joignait ordinairement un pendant en l'honneur du grand ministre Sully. Du même atelier est sorti un bureau plat, à nombreux tiroirs, supporté par huit pieds de forme contournée, reliés entre eux par un double entre-jambes et revêtu d'incrustations de cuivre sur fond d'écaille. On doit rattacher à l'école de Boulle une série de boîtes et de cassettes, d'écritoires et de plateaux de bureau en marqueterie de cuivre, d'étain et de nacre de perle d'un travail très fin; l'un de ces objets a appartenu au cardinal de Retz, dont il porte l'écusson armorié.

Plusieurs commodes à pieds élevés, ornées de panneaux en vernis imitant les laques de la Chine, font revivre l'ameublement français de l'époque de Louis XV. L'une d'elles a reçu de belles appliques en cuivre ciselé, dans le goût de Caffieri, qui font regretter de ne pas connaître le nom de leur créateur. Une seconde, de disposition presque semblable et d'une exécution très fine, porte l'estampille de Joseph, ébéniste, sur lequel nous ne possédons aucun document biographique, mais qui a signé

plusieurs autres ouvrages importants. Peut-être ne faut-il voir là que le prénom d'un artiste dont un autre renseignement nous donnera le nom complet. Une commode de plus petite dimension est signée : Burb, ébéniste également inconnu, mais dont la marque se rencontre assez fréquemment.

Nous trouvons maintenant de petits meubles coquets qui témoignent en faveur du bon goût de la femme élégante du xviii[e] siècle. C'est à elle seule qu'il appartenait de se servir de ces trois chiffonniers-secrétaires en bois de rose à panneaux de marqueterie, représentant des vases de fleurs et montés en bronze de forme rocaille, destinés sans doute à serrer des bijoux ou des billets mystérieux. Dans la seconde moitié du règne de Louis XV, les formes s'assagissent ; on revient aux lignes droites et aux compositions moins ronflantes. Rien de plus charmant ne peut se voir en ce genre qu'un petit secrétaire en bois d'amarante, soutenu par quatre pieds très élevés, dont l'abattant est décoré d'une plaque en porcelaine de Sèvres représentant un bouquet de fleurs et soutenue par un nœud de rubans en cuivre ciselé. Ce petit chef-d'œuvre de simplicité gracieuse porte la marque de Pierre Pionniez, reçu maître ébéniste en 1765, et demeurant rue Michel-le-Comte. Il serait très intéressant de connaître les auteurs de deux secrétaires presque identiques, et qui sont aussi des meubles très précieux. Sur l'un, est une plaque carrée de vieux Sèvres dont la peinture représente la levée d'un camp ; dans la ceinture et sur les côtés sont d'autres plaques représentant des fleurs et des couronnes. Le second est décoré d'une peinture sur une plaque carrée de pâte tendre dont le sujet est emprunté à la vie champêtre.

Nous passons sous silence plusieurs tables à ouvrage ornées de marqueteries et de bronze ciselé, qui ne sauraient être remarquées après ces pièces exceptionnelles, pour signaler une petite table carrée dont la tablette est ornée d'une marqueterie en bois et en ivoire représentant des couples amoureux dans un jardin entouré de portiques. Par suite de sa lourdeur, on prendrait cette marqueterie pour une production de l'art hollandais, si elle ne portait la marque de trois ébénistes parisiens : Georges Janson, Daniel Deloose et Jacques-Laurent Cosson, qui se sont associés, sinon pour l'exécution, du moins pour la vente de ce meuble. La collection Jones possède une répétition de cette même table qui ne porte plus que l'estampille de Janson. Un ancien député de la communauté des maîtres ébénistes, Gilles Petit, qui demeurait rue Princesse, a signé un bureau plat, en bois de rose, sur lequel on remarque une marqueterie à fleurs et un riche encadrement en bronze ciselé. Nous trouvons également l'estampille de François Bayer (1764, rue du Vieux-Colom-

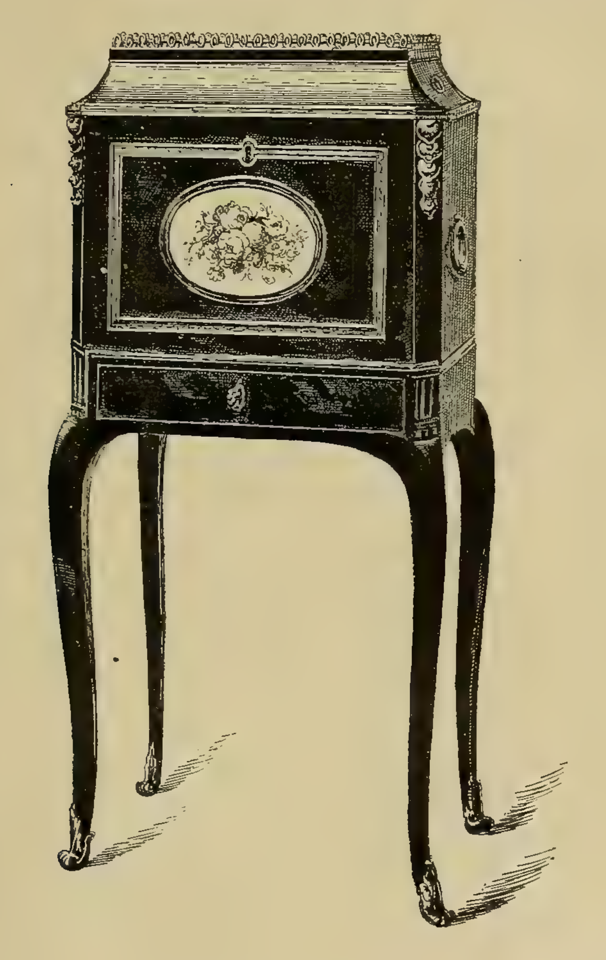
bier) sur une table à ouvrage dont la marqueterie représente un paysage et des vases de fleurs.

La collection Jones possède plusieurs meubles de Jean-François Oëben, ébéniste du roi Louis XV, qui lui avait concédé un atelier et un logement dans les bâtiments de l'Arsenal, à Paris. Deux encoignures, dont le panneau central est décoré d'une marqueterie représentant un bouquet de lis et de fleurs sur un fond de bois satiné, offrent son estampille; deux autres non signées, dont les vantaux sont ornés d'oiseaux perchés sur des arbres, portent des appliques en bronze indiquant qu'elles proviennent d'un atelier commun. L'empreinte S. Oëben est placée sur un bureau plat à pieds cannelés et à coins arrondis, dont les ornements de cuivre sont en forme de feuilles d'eau et de tiges de fleurs. C'est celle de Simon Oëben, maître ébéniste, sans doute parent du précédent, dont la veuve habitait, en 1787, l'établissement royal des Gobelins.

Nous nous trouvons maintenant en face de l'un des meubles les plus importants de la collection, une table à la fois secrétaire et toilette revêtue d'un travail très fin de marqueterie et que la tradition rapporte avoir été exécutée par David Roëntgen pour la reine Marie-Antoinette. Il est impossible de prouver ou d'infirmer la justesse de cette dernière attribution, dont on est assez prodigue à l'étranger, en l'absence de tout attribut démontrant cette noble origine. Celle qui donne Roëntgen comme auteur de ce meuble nous semble tout à fait inadmissible. Roëntgen ne fut reçu maître qu'en 1780 et toutes ses productions portent le cachet de l'art néo-grec de la fin du règne de Louis XVI, tandis que la toilette de la collection Jones appartient par la forme de ses pieds contournés et le style de ses bronzes au règne précédent. D'un autre côté, le faire des marqueteries de Roëntgen est large, gras, exécuté au moyen de bois teints placés sans cadre sur le fond même de la tablette, tandis que les panneaux du bureau de la collection Jones sont d'un travail très fini, d'une couleur pâle et harmonieuse et présentent la plus grande analogie avec les premières marqueteries de Riesener, alors qu'il était encore chez son patron Oëben. Ce meuble rappelle, par sa richesse et par la grâce de ses détails, certaines parties du bureau du roi Stanislas, commencé par Oëben et terminé par Riesener en 1769, qui se trouve dans la collection de sir Richard Wallace.

Nous voyons Riesener travaillant seul dans une série de meubles que l'on peut considérer comme une des principales richesses de la collection Jones. Jamais peut-être cet artiste n'a mieux montré les ressources de son génie qui, après avoir créé les grandes pièces décoratives que nous connaissons en France, a su trouver les formes les plus heureuses pour

satisfaire les caprices du luxe féminin. Il a signé une commode en acajou divisée en trois panneaux encadrés de cuivres ciselés, avec une ceinture à couronne de feuilles dont l'exécution est très soignée. Une table à quatre pieds carrés reliés par une tablette d'en bas et dont la gorge est ornée



PETIT SECRÉTAIRE EN BOIS D'AMARANTE, ORNÉ D'UNE PLAQUE DE SÈVRES, PAR PIONNIEZ.

(Collection Jones. — South-Kensington Museum).

de plaques en cuivre représentant des fleurons, porte également son empreinte. Cette table sert de support à un grand coffret en marqueterie, commandé sans doute à l'occasion d'un mariage ; ces deux meubles forment un ensemble très élégant. Une petite armoire basse avec vantail à marqueterie et bronzes dans le style de Gouthière doit être classée dans

l'œuvre de Riesener, bien qu'elle ne soit pas signée, non plus qu'une petite table à abattant d'un travail très délicat qui est décorée de plaques en porcelaine tendre représentant des bouquets de fleurs avec un entourage bleu turquoise. Cette dernière œuvre se rapproche beaucoup d'une autre table à pieds cannelés de même dimension, dont le pourtour est garni de plaques oblongues de vieux Sèvres représentant des bouquets de fleurs sur un fond blanc et qui porte la marque du maître. Riesener a également laissé deux tables VEILLEUSES supportées par un pied à cran et cannelé, dont la tablette est recouverte d'une plaque ronde en porcelaine représentant des bouquets de fleurs. La dernière œuvre de Riesener et la plus remarquable est un petit bureau surmonté d'un secrétaire demi-circulaire dont la partie centrale est occupée par une plaque en pâte tendre de forme ronde sur laquelle est peint un bouquet de fleurs sur fond blanc. Deux colonnes latérales supportent une galerie ajourée; aux quatre angles de la plaque ainsi qu'à l'entrée des serrures sont placés des bronzes de la plus belle exécution.

Nous avons déjà prononcé le nom de David Roëntgen, dont nous rencontrons dans la collection Jones plusieurs ouvrages indiscutables qui peuvent servir à caractériser sûrement les productions de cet artiste. Le premier est un bureau plat de style Louis XVI, dont la ceinture est ornée de plaques en porcelaine de Sèvres. Sur la tablette, de chaque côté d'une garniture centrale en maroquin, sont deux beaux panneaux de marqueterie, dont l'un représente un homme lisant, et le second des matelots roulant des ballots. Roëntgen, que l'on appelle en Angleterre David de Lunéville, alors qu'il était né à Neuwied, près de Coblentz, a pris le soin d'apposer son monogramme R sur chacun de ces panneaux, en y ajoutant un chiffre $\frac{4}{R}$ n° 1 Z, dont l'interprétation nous échappe. Une table à ouvrage de forme ovale dont le travail est identique, est décorée sur la tablette d'un sujet en marqueterie représentant Enée et Anchise sortant de Troie et se détachant sur fond uni. Le musée de South-Kensington possédait une table absolument semblable acquise à la vente Barker. Sur un troisième meuble de même forme sont semés des bouquets de fleurs de couleur bleue, reliés par des rubans et se détachant sur un fond de bois satiné. La même décoration se retrouve sur un grand secrétaire dont l'abattant, les panneaux inférieurs et la gorge sont garnis de beaux cuivres ciselés à oves et à fleurons.

L'un des ébénistes les plus habiles du règne de Louis XVI, Martin Carlin, rue du Faubourg-Saint-Antoine, reçu maître en 1766, a laissé plusieurs pièces charmantes dans la collection Jones. C'est d'abord une petite table à musique dont le pupitre est enrichi d'une plaque peinte de vieux

Sèvres représentant des instruments de musique entourés d'une bordure bleu turquoise; et une table à ouvrage ronde et tournante avec tablette inférieure en marqueterie, dont le dessus est formé par une plaque de Sèvres où est peint un panier de fleurs à cadre bleu turquoise. La monture de ces deux délicats bibelots est en cuivre ciselé et figure une garniture de draperies relevées. Carlin a pris soin d'y placer sa signature en y joignant celle de Jean Pafrat, qui, en 1785, habitait la rue de Charonne. Ces meubles ont une provenance historique : ils ont été donnés par Marie-Antoinette à lady Auckland, femme de l'ambassadeur d'Angleterre. Une seconde table à ouvrage absolument semblable, à l'exception de la peinture sur porcelaine qui représente un bouquet de fleurs sur fond blanc, a été recueillie également par M. Jones ; elle porte seulement l'estampille de Carlin. Le même ébéniste a encore signé une petite table à ouvrage en ébène avec des panneaux de laque, et une grande table en ébène à pieds cannelés, décorée de laques de Chine et de beaux bronzes à feuilles.

Le goût de l'art était à ce moment si universellement répandu qu'il nous faut citer une série de meubles créés par des ébénistes presque inconnus, dont la fabrication est assurément égale à celle des maîtres que nous venons de rencontrer. Ce sont des ignorés à qui il n'a manqué, sans doute, que des circonstances favorables pour atteindre la célébrité. Que peut-on voir de plus coquet et de plus fin que la petite table de Pierre Garnier (1742, rue Neuve-des-Petits-Champs), dont le dessus, en porcelaine de vieux Sèvres, représente des oiseaux sur fond blanc avec bordure verte et une monture en cuivre ciselé? Est-il rien de plus simple et de meilleur goût que le grand meuble d'appui de Charles Richter (1784, rue Moreau), dont les deux vantaux en bois d'amarante portant les chiffres couronnés du roi Louis XVI sont entourés d'une bordure à perles et surmontés d'une ceinture en bronze ajouré, avec draperies relevées qui complètent cette belle pièce? Balthazar Lieutaud, dont la veuve exerçait rue d'Enfer, en la Cité (1785), a signé la gaine en marqueterie décorée de bronze d'un grand régulateur de Robin, dont il existe des répétitions avec des différences au palais de Versailles et ailleurs. Un meuble d'appui en ébène, avec panneaux en laque doré sur fond noir et garniture de cuivre ciselé, porte l'estampille de Nicolas Petit (1761, faubourg Saint-Antoine, syndic de la communauté), dont on connaît plusieurs ouvrages très soignés. Sur une petite commode à deux tiroirs et à pieds élevés, recouverte d'une marqueterie en losange et ornée aux angles de guirlandes en cuivre ciselé, se voit la marque de Pierre Denizot, reçu ébéniste en 1740, et qui habitait la rue Neuve-Saint-Roch.

Il nous reste à décrire quelques œuvres dont malheureusement les auteurs n'ont pas laissé leurs noms. Un superbe secrétaire dont l'abattant est orné d'un médaillon en marqueterie de bois avec inscrutations d'ivoire qui représente une chasse; sur les panneaux du bas sont placés deux paysages. La garniture des angles, en bronze d'une facture très large, est disposée en forme de draperies avec des glands soutenus par une console. Ce meuble semble, d'après le style de ses ornements, contemporain des premières années du règne de Louis XVI. Nous trouvons ensuite deux chiffonniers en acajou à nombreux tiroirs revêtus de plaques en porcelaine de Sèvres, représentant des fleurs et des guirlandes sur fond blanc, et une table également décorée de plaques identiques, dont il serait intéressant de connaître la provenance et l'atelier de fabrication. Un secrétaire-chiffonnier, sur l'abattant duquel est un médaillon ovale de porcelaine de Sèvres représentant des oiseaux, avec deux autres médaillons semblables soutenus par des rubans en cuivre ciselé sur les vantaux du bas, est un meuble du travail le plus délicat, ainsi qu'un petit bureau à cylindre, dont les panneaux offrent des vases de fleurs peints sur plaque de Sèvres avec des encadrements en cuivre. Nous ne pourrions mentionner, même sommairement, tous les coffrets, les écritoires, les pupitres enrichis de plaques de Sèvres, sans être entraînés au delà des limites qui nous sont permises.

La collection Jones, dont nous venons d'analyser les principales séries, est devenue le premier musée où l'on puisse voir réunies les œuvres de l'art décoratif français à son époque la plus florissante. Nous croyons que l'ouverture, qui en a été faite récemment, constitue un véritable événement pour le monde de la curiosité, et que les industriels y trouveront le motif de nombreuses inspirations. Nos artistes eux-mêmes ne manqueront pas d'y venir faire des études que la direction du South-Kensington tiendra à honneur de leur faciliter. Mais pour trouver des modèles et connaître les chefs-d'œuvre de notre école ornementale, seront-ils toujours condamnés à traverser le détroit et à solliciter la complaisance de l'étranger? Ne viendra-t-il pas un jour où seront rassemblés, dans un musée parisien, les débris dispersés de notre patrimoine artistique?

A. DE CHAMPEAUX.





LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

EXPOSITION DE MM. LE COMTE LEPIC ET JAMES TISSOT

LE SALON DES ARTS DÉCORATIFS



La réouverture du Musée des Arts décoratifs a été annoncée en son temps dans la *Chronique*, et nous avons signalé les acquisitions nouvelles qui sont venues grossir ses collections déjà considérables.

Rappelons que la fondation de ce Musée remonte à six années; elle est due entièrement à l'initiative privée. On n'est pas accoutumé en France à faire ses affaires soi-même, aussi ne faudrait-il pas s'étonner outre mesure qu'une institution dont personne ne conteste l'utilité, abandonnée à elle-même, c'est-à-dire à la bonne volonté de quelques hommes bien intentionnés, ait eu quelque peine à se mettre sur pied. Privée des lisières administratives, ses premiers pas ont été un peu indécis; elle a surmonté ces difficultés du début avec une certaine lenteur, mais, en somme, la voilà sortie victorieuse de toutes les épreuves, et, loin d'en être affaiblie, nous croyons qu'elle y gagné une force nouvelle dont les bons effets ne tarderont pas à se faire sentir. L'expérience, même chèrement acquise, est toujours profitable; le temps aura permis aux fondateurs

du Musée de se faire une juste idée de ce qu'il doit être pour répondre aux intentions généreuses qui les ont fait agir. Le Kensington français que l'on entrevoyait en rêve, oubliant les trésors incomparables renfermés au Louvre et au musée de Cluny, s'évanouit peu à peu et, à sa place, nous voyons s'élever le musée qui nous manque, un musée de modèles pratiques, instructifs, où chaque artisan des industries d'art puisse venir étudier l'esthétique de son métier. Les chefs-d'œuvre, on sait où aller les admirer derrière la vitrine qui abrite leur beauté fragile : le Musée des Arts décoratifs a mieux à faire que de montrer des chefs-d'œuvre, il doit enseigner l'art de les faire. Il importe peu, par conséquent, d'exhiber des originaux, du moment où l'on peut se procurer à peu de frais des copies parfaites qui les imitent à s'y méprendre. La richesse des matériaux n'ajoute rien à la vertu enseignante d'un objet; l'essentiel est de pouvoir en étudier de près la forme et la coloration; quant aux procédés techniques, des fragments bien choisis, rappelant la gloire des monuments dont ils étaient partie intégrante, ne les trahiront-ils pas plus sûrement que ne le feraient ces monuments intacts? Combien sont instructives les épaves que musées et amateurs rejettent dédaigneusement de leurs étagères! En joignant à ces collections de morceaux qui peuvent grossir tous les jours, avec un budget modeste, une bibliothèque bien fournie de modèles graphiques puisés aux bonnes sources et de livres d'enseignement, on aura fondé le musée utile, indispensable, que réclament depuis longtemps nos industries d'art.

Nous souhaitons au Musée beaucoup d'aubaines semblables à celle qu'il a eue dernièrement; pour quelques billets de mille francs, il s'est rendu acquéreur, à l'hôtel Drouot, d'une collection unique de modèles anciens et modernes de dessins pour étoffes, qui ne comprennent pas moins de 213,442 pièces ainsi cataloguées :

1° Anciennes toiles peintes en Perse, très rares; broderies chinoises, françaises, indiennes des XVIIe et XVIIIe siècles; grands échantillons de soieries pour ameublement, pour vêtements et pompadours du XVIe au XVIIIe siècle; 2° matériaux provenant de l'ancienne fabrique de M. Oberkampf, de Jouy, et composée de documents très rares et très curieux pour l'étude des toiles peintes en France, datant de 1760 à 1790; 3° copies d'étoffes anciennes et modernes, soieries, dentelles, fleurs, châles de Chine, écharpes, calques de documents chinois sur originaux, châles cachemires, foncés, d'anciennes broderies, notamment pour gilets; 4° dessins de fabrique collectionnés par M. P...; 5° choix de dessins pour le traitement de la fleur dans les divers genres d'impression (7 volumes); 6° copies de dessins formant les références des fabricants français, 16 volumes; anglais, 41 volumes; allemands, 7 volumes, en tout (20,044 pièces); 7° grands dessins pour tapis, maquettes, perses pour tentures peintes à l'huile, à la gouache, à l'aquarelle, dessinés au fusain et blancs, dessins de châles


Lepic
Gazette des Beaux-Arts.

de Chine; 8° échantillons de soieries de 1819 à 1862 (21,700 pièces), de tissus pour gilets de 1820 à 1851 (4,648 pièces), d'impressions anglaises (36,935 pièces), d'impressions autrichiennes (2,950 pièces), et d'impressions françaises (101,301 pièces); 9° dessins, au nombre de 23,707, pour des perses, des cachemires, etc.; 10° échantillons.

Une autre acquisition fort utile a été celle de la collection de bois sculptés de M. Pecquereau. Enfin, le Musée s'est enrichi, temporairement il est vrai, des plus beaux spécimens des meubles appartenant à l'État qui ont fait, l'an dernier, l'admiration des visiteurs à l'Exposition de l'Union centrale : le Ministère de la marine, celui des Finances et la Bibliothèque nationale ont là des pièces hors ligne dont nous n'avons pas à parler après l'excellente étude qu'en a faite M. A. de Champeaux pour les lecteurs de la *Gazette*. Nous nous contenterons d'émettre un vœu, sans grand espoir de le voir écouté. Ces meubles exposés au Musée des arts décoratifs y sont vus, admirés et étudiés comme ils méritent de l'être; pourquoi n'y resteraient-ils pas? Est-il bien nécessaire de les rapporter où on les a pris et de les restituer à des fonctionnaires fort honorables, sans doute, mais n'ayant aucun droit particulier à vivre dans l'intimité de chefs-d'œuvre qui appartiennent à tout le monde? Si encore nous avions la consolation de les savoir entourés de soins et de respects par leurs heureux détenteurs? L'exposition du Musée des arts décoratifs nous fait à ce propos des révélations peu encourageantes. N'y voit-on pas une table de Boule agrémentée de tout l'appareil d'une sonnerie électrique!

N'oublions pas, enfin, de mentionner parmi les nouveautés du musée, une excellente copie, grandeur de l'original, de la célèbre *Danse macabre* de la Chaise-Dieu. Le copiste, M. L. Giron, a su respecter le dessin si mordant dans sa naïveté de l'anonyme du xve siècle à qui l'on doit cette fresque.

Les temps sont proches où cet excellent musée pourra prendre tous les développements qu'il comporte. Le président de l'Union centrale, M. Antonin Proust, annonçait dernièrement la bonne nouvelle. La souscription nationale ouverte sous forme de loterie donne des résultats qui dépassent les espérances. L'argent, ce nerf des musées, se met enfin de la partie : elle est gagnée. Ceci n'empêche pas les dons volontaires d'affluer : l'honorable président prêche d'exemple, ce qui est la meilleure manière de prêcher ; aussi ne se passe-t-il pas de jour sans qu'il ait à remercier un donataire. Dernièrement, c'était M. Lion qui offrait au Musée une collection complète des plus beaux modèles de la bijouterie parisienne, présent magnifique et bien placé, on peut le dire, car s'il est un régal pour les yeux, il fournit surtout de précieux éléments à l'enseignement technique.

L'Union centrale, la maison mère qui a élevé le Musée des arts déco-

ratifs, sollicite de la Ville l'autorisation d'édifier une succursale sur le boulevard Richard-Lenoir, au cœur de ces populations industrielles pour qui le relèvement du goût national est une question de vie ou de mort. Le conseil municipal, dont on ne peut suspecter le dévouement aux classes ouvrières, entendra-t-il cet appel? Tout nous le fait espérer; si par malheur il en était autrement, ce serait à déclarer que le bon sens, cette qualité traditionnelle des Français, a pris le chemin de l'étranger, en compagnie de notre goût, de notre argent et de tous les biens que nous avons perdus depuis vingt ans.

Il ne suffit pas toujours pour attirer la foule de réunir de belles choses et de les exposer en bon lieu, intelligemment groupées pour le plaisir comme pour l'étude; il faut encore savoir l'amadouer en flattant ses préférences, dût-on faire quelques accrocs à l'ordre méthodique et au principe d'unité. Les peintres sont aujourd'hui les enfants gâtés du public : voir de la peinture est devenu un besoin en quelque sorte journalier. « Pourquoi ne montrerions-nous pas de la peinture? se sont dit les organisateurs du Musée des arts décoratifs. Les arts sont frères, et puis la place ne nous manque pas dans notre vaste emplacement du Palais de l'Industrie. » Ainsi fut fait, — sans que personne ait songé à se plaindre; d'ailleurs, le Musée ne s'est ouvert qu'à certaines conditions; il a tenu à n'accueillir que des peintres ayant un mérite de décorateurs, et, de plus, pouvant exposer des ouvrages inédits ou à peine connus du public. Le choix de MM. Lepic et James Tissot était excellent, l'événement l'a prouvé. Leur exposition a obtenu le plus grand succès, et ce succès dure encore, au moins pour l'œuvre de M. Tissot; celui de M. Lepic vient de déserter le Palais pour aller en Angleterre où il était attendu.

Le comte Lepic, très connu et très apprécié des artistes, n'a pas dans le grand public la notoriété qu'il devrait avoir. Il n'appartient à aucune coterie bruyante et ses œuvres ne figurent pas dans les boutiques achalandées. Tous les ans, depuis longtemps déjà, la presse relève avec honneur sa signature au bas de quelque toile du Salon, marine, scène de la vie des pêcheurs ou paysage; quand le catalogue de la peinture est muet à son égard, on cherche aux graveurs, sachant qu'il est un des maîtres aquafortistes de notre pays; puis c'est tout; l'artiste ne fait plus parler de lui jusqu'à l'année suivante.

Le talent de M. Lepic et la nature de ses œuvres lui barrent le chemin de la popularité : ce n'est ni un « finisseur » ni un virtuose à tous crins; ceux-là seuls commandent le succès. Il est sincère et prime-sautier; il peint comme il voit et il ne peint que ce qu'il veut. Ce n'est pas un peintre



LA NUIT, PANNEAU DÉCORATIF, PAR M. CHAPLIN.

Gravure empruntée au *Catalogue du Salon des arts décoratifs*, édité par M. Quantin.

d'atelier ; il aime à déplacer son horizon ; la nature l'attire et l'entraîne ; d'un point il passe à un autre, écrivant au vol ses impressions du moment. Comme il a l'écriture facile et qu'il note du premier coup les éléments divers d'un ensemble pittoresque, on comprend sa répugnance à revenir sur des esquisses qui satisfont pleinement à son besoin d'exactitude et portent la marque d'une sincérité absolue. De là l'extrême rareté dans son œuvre de tableaux composés et traités expressément en vue de la vente ou du Salon.

Ceux-là apprécient vivement le mérite du comte Lepic qui ont pu contrôler *de visu* les impressions de voyage fixées sur la toile ou sur le papier par cette main preste. Il est et restera un des plus véridiques narrateurs de l'Orient, de cet Orient que les peintres et les écrivains nous ont si singulièrement travesti : seul ou à peu près, il a eu le courage de proclamer que l'intensité de la lumière, au pays du soleil, loin d'exalter les colorations, comme les orientalistes nous l'affirment, met une sourdine aux tons criards et les assouplit au point d'en faire de paisibles dominantes dans une symphonie grise ; hâtons-nous d'ajouter que ceux-ci prennent leur revanche dans les coins noyés d'ombre ; ici, la transparence de l'air permet aux regards reposés de ne rien perdre de leurs radiations.

M. Lepic ne fait aucune concession aux traditions accréditées par les poètes et les musiciens ; aussi les croyants des « Danube bleu » sont-ils déconcertés devant ses œuvres. Ils ne retrouvent plus, par exemple, dans ses nombreuses études faites en Égypte, la terre des Pharaons qu'ils croyaient si bien connaître sans l'avoir jamais visitée. Plus de pyramides flamboyantes, plus de Nil fixé, cliché dans une coloration typique. Le peintre nous fait voir des Nils de toutes les couleurs, et il ne ment pas, en dépit du proverbe, car c'est ainsi que l'immense fleuve apparaît aux yeux du corps quand on est en présence de la réalité. Les deux cent cinquante aquarelles et les quelques toiles qu'il a rapportées de là-bas sont des témoignages irrécusables de sa bonne foi pour qui est en mesure de les contrôler par des souvenirs personnels. Les voyageurs sont moins rares en France qu'on ne le dit, puisque ces ouvrages ont obtenu un vif succès à l'exposition du Musée des arts décoratifs.

Au talent du peintre, non moins qu'à la justesse de sa vision, nous devons d'avoir remporté une excellente impression de nos visites au palais des Champs-Élysées. A côté des peintures faites en Égypte, il exposait une série de vues prises à Pompéi qui n'étaient pas moins intéressantes. M. Lepic a une perception rare de la valeur pittoresque d'un motif quel qu'il soit ; ses œuvres semblent souvent composées, mais elles ne sont

que bien prises : certaines de ces peintures rapides de Pompéi sont des tableaux d'une grandeur saisissante où revit tout un monde disparu.

Nous l'avons dit, le sentiment décoratif est une des forces les plus saillantes de son talent : il l'affirme dans toutes ses œuvres, petites ou grandes, qu'il plante son chevalet en Égypte, en Italie ou en Bretagne, le long des côtes de l'Atlantique, qu'il peigne des missels aux enluminures brillantes et volontairement naïves, ou qu'il renferme dans les cadres les plus vastes de grandes scènes comme la *Plage de Berck*, autrefois gravée dans la *Gazette*; les *Inondations du quai de Bercy* en 1876, dont l'aspect désolé est puissamment rendu, la *Bouée*, d'un si grand effet, et le *Déluge*, un triptyque où l'originalité et la culture de son esprit se livrent carrière.

Un peintre qui a derrière lui l'œuvre considérable et varié que nous venons de résumer, mériterait sans doute mieux que cette étude sommaire; M. Lepic nous pardonnera de nous en tenir à ces quelques lignes d'appréciation, l'espace nous est mesuré et nous ne sommes pas encore au bout de notre tâche. Il nous reste, en effet, à parler d'un autre artiste dont les ouvrages sont également exposés au Musée des Arts décoratifs.

M. James Tissot a longtemps occupé la presse française, qui lui décerna tour à tour l'éloge et le blâme; son talent, personne ne le contestait, mais on assurait qu'il n'en faisait pas un emploi judicieux. Il s'était lancé dès le début dans le genre résurrectionniste imaginé par Leys, et il fut souvent le rival heureux du peintre d'Anvers; on peut s'en rendre compte facilement en allant revoir, au Luxembourg, le *Faust rencontrant Marguerite*, qui est resté un tableau fort intéressant. Plus tard, M. James Tissot, lassé peut-être du reproche qu'on lui faisait de passer son temps chez les marchands de curiosités, voulut prouver qu'il saurait au besoin dédaigner les ressources de l'archéologie; il fit d'excellents portraits de ses contemporains et peignit de gracieuses Parisiennes en villégiature sur les rives fleuries de la Seine. On le croyait à tout jamais confiné dans le moyen âge, il prouvait que la nature actuelle l'impressionnait comme un autre et même plus qu'un autre : ce retardataire se montrait, en effet, plus avancé dans le sentiment moderne que les peintres de son temps et moins timide qu'eux, le pinceau à la main. On applaudit sans restriction aux belles hardiesses de sa peinture.

Vers 1870, M. Tissot passa en Angleterre; il en est revenu il y a quelques mois à peine; nous espérons qu'il n'y retournera pas. L'exposition faite en ce moment au Musée des Arts décoratifs doit lui paraître décisive; on applaudit à son talent et les Français se montrent disposés à lui prodiguer gloire et fortune aussi libéralement que les Anglais, et sur-

tout les Américains, qui se disputent ses moindres ouvrages. La Société des aquarellistes s'est empressée de lui ouvrir ses portes : c'est un excellent choix dont M. Tissot ne sera pas seul à recueillir le bénéfice, car cette intéressante société souffre d'un réel besoin de rajeunissement.

L'œuvre de M. Tissot est des plus variés : il embrasse toutes les formes de la peinture, depuis le panneau décoratif jusqu'à l'aquarelle de genre; l'eau-forte ou plutôt la pointe sèche où il triomphe, et enfin les arts mineurs de l'orfèvre et de l'émailleur. Partout et toujours on sent un artiste chercheur et de goût raffiné. L'Angleterre, où il a fait un si long séjour, lui a sans doute infusé quelque chose d'étranger qui jette des doutes sur son origine ; mais le fond est bien français, s'il n'est pas trop présomptueux de revendiquer pour notre nation les allures élégantes et spirituelles de son dessin, l'ordonnance claire et harmonieuse de ses compositions.

Les meilleurs des tableaux exposés par M. James Tissot sont des pastels, portraits de femmes et d'enfants traités librement et qui cependant doivent ressembler à leurs modèles, car le dessin en est très cherché et souligné avec vigueur ; les colorations sont justes et la franchise de la touche leur a laissé toute leur fraîcheur originelle. Parmi les aquarelles ou gouaches, nous plaçons au premier rang certain déjeuner sur l'herbe dont les convives, des jeunes filles et des enfants, forment le groupe le plus charmant qui se puisse voir au milieu des fleurs et des verdures ensoleillées ; puis le vestibule du Louvre avec ses visiteurs étrangers, dont la physionomie et le mouvement sont d'une justesse parfaite ; enfin deux études accomplies prises, l'une, dans une gare de Londres, l'autre à l'arrivée d'un bateau à vapeur ; le tout étudié, cherché dans les moindres détails et cependant exécuté d'un pinceau libre et spirituel. Il y a aussi quatre peintures très curieuses où l'artiste s'est ingénié à rajeunir une vieille histoire, celle de l'*Enfant prodigue*. Le héros est un jeune Anglais qui, lassé du confort de la maison paternelle, s'en va courir le monde à la recherche de distractions moins bourgeoises. Le départ nous le montre recevant les dernières instructions de son père et une bourse bien garnie dont, au second tableau, nous le voyons faire sauter les écus en compagnie de danseuses japonaises. Le thé de ces dames coûte cher ; aussi le malheureux gentleman est-il bientôt réduit à s'embarquer sur un bateau qui rentre en Angleterre avec un plein chargement de porcs et de bestiaux. Sur la jetée, son vieux père le reçoit à bras ouverts. Le mouvement, qui est fort beau, aurait dû désarmer la critique anglaise et l'empêcher de crier *schoking*, comme elle l'a fait, au nom du *cant* britannique et du respect dû aux gros négociants de la Cité. Au quatrième tableau, on tue le veau gras ; c'est-à-dire que toute la famille est réunie sous une tonnelle



LE « PAON REVESTU », PANNEAU DÉCORATIF, PAR M. MONGINOT.

Gravure empruntée au *Catalogue du Salon des arts décoratifs*, édité par M. Quantin.

au bord de l'eau, et fête le retour de l'enfant prodigue. La personne la plus heureuse de la société est, à coup sûr, cette aimable cousine dont les beaux yeux étaient si tristes dans la scène du départ, et dont M. Tissot a fait la plus aimable peinture.

Telle est en substance cette originale quadrilogie ; elle vit par le détail d'une observation curieuse et par le groupement toujours bien équilibré et sortant de l'ordinaire. La peinture a des tons cuivrés auxquels il faut un peu s'habituer. C'est un défaut qui disparaît dans les merveilleuses gravures que le peintre a faites de son œuvre. Ici, on admire sans réserve.

M. James Tissot grave avec une délicatesse inexprimable : son instrument favori est, nous l'avons dit, la pointe sèche ; il en joue comme personne. Aussi le grand succès de son exposition a-t-il été pour ces planches et pour d'autres qui les accompagnent, celles-ci bien connues des amateurs. Il faudrait les citer toutes, ces merveilles de l'art du blanc et du noir : l'*Histoire ennuyeuse*, le *Sommeil*, la *Tamise*, le *Croquet*, le *Hamac*, la *Rêverie*, le *Trafalgar*, etc., etc. Les travaux délicats de la pointe sèche ne se prêtent pas aux grands tirages, aussi beaucoup de ces planches sont-elles introuvables. A quoi bon, en insistant sur leur mérite, exciter des convoitises qui ne peuvent être satisfaites !

Pour se délasser de la peinture et de la gravure, M. Tissot a imaginé de rechercher les secrets de l'ancienne émaillerie : il y avait là de quoi tenter son esprit raffiné, toujours en quête de l'exquis en art, ses yeux d'artiste qui ne peuvent supporter la banalité. L'exposition des Champs-Élysées nous montre côte à côte les essais et les résultats appliqués à la décoration de grandes pièces, où les émaux s'enchâssent dans de riches motifs sculptés ou ciselés sur métal. Voici des théières, des vases, des jardinières à panneau, des plateaux d'une ornementation qui charme tout le monde et d'une coloration qui étonne les hommes de l'art, céramistes ou émailleurs. Voici enfin un ouvrage destiné à être agrandi pour former le groupe d'une fontaine. Cela s'appelle *la Fortune*. Sur un globe terrestre, la déesse assise soulève le bandeau qui couvre ses yeux, afin de distribuer justement ses faveurs. Autour du globe se dessinent les douze signes du zodiaque ; quelques figures allégoriques complètent l'ensemble, et sur la base se déroule en différentes langues cette devise : *Tout vient à point à qui sait attendre.* L'ensemble repose sur la carapace d'une tortue, emblème du peu d'empressement que met la Fortune à venir au-devant des gens désireux de la connaître.

Nous en avons dit assez pour signaler l'intérêt exceptionnel des deux expositions de peintres faites par le Musée des arts décoratifs ; leur succès excuse, s'il était besoin, l'atteinte passagère que ses administrateurs

ont cru devoir porter à leurs règlements. La fin justifie les moyens. MM. Lepic et J. Tissot n'ont fait aucun tort aux collections du Musée; bien au contraire, ils ont forcé à venir bon nombre de gens qu'il était difficile d'y amener et qui reviendront certainement : l'impression première a dû les rassurer; le spectacle n'a rien d'austère; nulle part l'instruction ne revêt de plus aimables dehors.

L'Union centrale travaille sans relâche au relèvement de nos industries de goût et de luxe; il y a quinze jours, elle ouvrait, dans le même local, le Salon des arts décoratifs. Inauguré en 1882, ce Salon n'est pas destiné à faire pièce à la grande exhibition annuelle de peinture qui remplit les galeries voisines du palais des Champs-Élysées. Il offre un asile aux œuvres d'art d'un caractère plus spécialement décoratif, qui ne seraient pas admises à côté ou risqueraient de ne pas y être appréciées comme il convient, c'est-à-dire en tenant compte du but poursuivi par leurs auteurs. Le cadre de ce Salon est des plus vastes; on peut y faire entrer, à côté de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, l'infinie variété des objets qui valent surtout par la parure dont l'art les a décorés, que la matière en soit noble ou banale; l'énumération n'en est pas à faire, tout le monde sait le nom des industries qui les produisent.

Le Salon des arts décoratifs ne donne pas encore tout ce que l'on peut attendre de cette institution; il n'y a pas à s'en étonner, nous sommes au lendemain de sa naissance. Il faut laisser le temps aux artistes et aux industriels d'apprendre qu'il existe et qu'il peut rendre aux uns et aux autres d'inappréciables services. L'heure viendra pour ce Salon, comme elle est venue pour le Musée. En attendant, les hommes intelligents et dévoués qui l'ont fondé s'efforcent de déverser sur lui l'intérêt en accueillant tous ceux qui se présentent avec la recommandation du talent; on verra plus tard à poser les bornes de l'art proprement décoratif et à ne plus en laisser franchir les limites. Ce que nous en disons va surtout aux peintres exposants : la plupart ne nous semblent pas se douter de l'objet particulier qui justifierait leur présence en ces lieux; le sentiment décoratif est ce qui apparaît le moins dans leurs ouvrages. Les exceptions sont rares; quand nous aurons nommé MM. Galland, Chaplin, Heill, Besnard, G. Boulanger, Lameire, Mazerolle et Monginot, nous pourrons passer outre : le talent de plusieurs autres exposants est indiscutable, mais nous n'avons pas à nous en occuper ici; le Salon de peinture permettra bientôt de l'apprécier sous son vrai jour. Du reste, les peintres ne sont guère encouragés à s'engager dans les recherches décoratives; la façon dont

on comprend aujourd'hui la décoration des édifices publics, ou du moins dont on juge les travaux de concours ouverts à cet effet, est plus propre à paralyser leurs efforts qu'à les encourager. MM. Heill et Besnard en savent quelque chose : certes, leurs concours pour la mairie de Saint-Maur ont été appréciés, le jury leur a adressé des félicitations; mais la commande est allée à d'autres. On n'a pas voulu des sujets modernes de M. Heill relevés de colorations vives, spirituelles, qui eussent égayé les mariages de Saint-Maur ; on n'a pas accepté davantage les imaginations rétrospectives de M. Besnard, un revenant du xvᵉ siècle italien, amoureux des colorations étouffées des vieilles fresques et des tons de faïence.

Quelques noms encore et nous terminons cet examen rapide du Salon des arts décoratifs : en peinture, on verra avec intérêt l'exposition de MM. L. Leloir, Mouillon, Luminais, F. Desportes, E. Michel, Ph. Rousseau, Bellel, U. Bourgeois, Bonnefoy et Mᵐᵉ Desbordes ; parmi les projets d'architecture, ceux de M. J. Adeline, Ch. Genuys, Louis Gosse et A. Nathan. Enfin, nous signalons pêle-mêle les travaux de sculpture décorative ou autre de MM. Legrain, A. Paris, Marioton, Cambos, Debrie, Tournier et Rodin; les modèles d'orfèvrerie de M. Eug. Provost, un carton de vitrail de M. Steinheil et de charmantes décorations de vases exposées par la manufacture de Sèvres.

Nos lecteurs voudront bien nous dispenser d'appréciations plus étendues : elles seraient sans intérêt. Le Musée des Arts décoratifs ouvre ses portes tous les jours ; l'exposition durera jusqu'au 1ᵉʳ juin; on a donc le temps de la visiter à son aise ; nous les engageons à ne pas y manquer. Voici précisément que le Salon de peinture va occasionner de fréquents déplacements du côté des Champs-Élysées. On ne devra pas oublier de visiter l'établissement qui loge au coin du Palais. Les deux institutions ne se font pas concurrence et elles se valent; toutes deux s'efforcent de conserver à la France la dernière supériorité qui lui reste et qu'il est si important de ne pas laisser échapper.

ALFRED DE LOSTALOT.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [733]



LE SALON DE 1883

(PREMIER ARTICLE)

Le critique qui entreprend l'examen d'une exposition artistique peut se placer pour en juger à des points de vue fort divers. Il peut examiner à part chacun des ouvrages qui méritent d'être signalés pour leurs qualités ou leurs défauts et distribuer, aussi impartialement que son tempérament propre le lui permet, l'éloge et le blâme. Le compte rendu devient alors une revue qui ne saurait être à peu près complète qu'à la condition d'être fort longue. — Il peut se placer au point de vue de ce que l'on appelle le goût, s'appliquer à défendre les principes qui ont été

et seront toujours les règles essentielles de l'art, parce qu'ils sortent de la nature même des choses; mettre le public en garde contre ses engouements; avertir les artistes des périls que leur fait courir le caprice du jour ou vers lesquels les pousse leur propre génie. La tâche est presque toujours aussi ingrate qu'elle est utile. — Le critique peut aussi dégager, autant qu'il est en lui, les personnalités qui s'offrent à ses yeux, montrer par où les divers artistes d'un même temps se ressemblent et en quoi ils diffèrent les uns des autres, faire voir comment ils ont compris ou l'humanité ou la nature, quel idéal chacun d'eux a poursuivi. La critique artistique, ainsi entendue, aboutit à des portraits comme la critique littéraire de Sainte-Beuve. Il n'est pas d'étude plus intéressante, mais il n'en est pas de plus délicate et de plus difficile. — Enfin, le critique peut s'efforcer de distinguer les différentes écoles, faire la part des diverses influences, énumérer autour de chaque maître un peu en vue les disciples qui le suivent : les petites voiles qui naviguent dans le sillage du gros vaisseau, souvent aussi quittant son pavillon pour s'attacher à un autre. On écrirait un Salon piquant et instructif à faire le dénombrement de chacune des petites flottes que rassemble la grande mer de nos expositions annuelles et qu'elles éparpillent au hasard des lettres alphabétiques.

Celui-là seul pourrait dire qu'il a fait vraiment le tour complet du Salon et répondu entièrement à la curiosité légitime du public qui, tour à tour, se serait placé à ces quatre points de vue différents et, dans un jugement définitif, aurait su les concilier. Je n'entreprends pas ici un effort aussi laborieux. Je voudrais seulement répondre à une question que beaucoup, je crois, se sont posée : d'où vient et où va l'art contemporain à ce moment du siècle où nous voici?

Sommes-nous en progrès, sommes-nous en décadence? Nous maintenons-nous simplement dans cette honorable moyenne qui semble, depuis longtemps déjà, comme la note dominante de la production française, également éloignée de la platitude et de la supériorité féconde? Continuons-nous à aller à droite et à gauche dans des directions incertaines et comme au hasard? Ou bien, au-dessus de toutes les manières, de toutes les petites écoles qui vont se partageant la faveur du public sceptique, peut-on signaler un grand courant, une direction générale et puissante, capable de briser toutes les résistances, emportant où elle va la grande majorité de nos artistes, et qui nous permet de dire sûrement ce que sera l'art français demain? Si ce mouvement existe, quel est-il et où va-t-il? La direction est-elle bonne ou mauvaise? Faut-il nous réjouir ou nous attrister? Je me tiendrais heureux si je parvenais à éclaircir ce problème.

Le moment est d'autant plus opportun pour aborder cette intéressante

question, que la liberté de l'art est plus complète aujourd'hui. Nos peintres, comme nos sculpteurs, nos architectes, nos aquarellistes, nos graveurs, ne relèvent plus de personne. La troisième République leur a donné l'autonomie. Ils s'administrent eux-mêmes et comme il leur plaît.

L'Institut a commencé par présider aux expositions d'art et l'on s'est plaint de son autorité, qu'il n'exerçait pas toujours libéralement. L'État, ensuite, s'est chargé des Salons; il a laissé à l'Institut une part dans la composition des jurys d'admission, il a eu des jurés qu'il désignait, il a chargé les artistes d'en désigner, eux aussi, un certain nombre. On s'est plaint encore, en dépit des diverses combinaisons essayées. Les artistes aiment beaucoup à se plaindre! Ils n'avaient pas toujours tort cependant. Plusieurs des combinaisons n'étaient pas parfaites et tous les jurys n'étaient pas excellents. La troisième République a pris enfin un parti qui n'était pas le moins sage. Elle s'est fait apporter le bassin de Ponce-Pilate et s'y est lavé les mains. Elle a dit aux artistes : « Débrouillez-vous et faites vos affaires vous-mêmes. Entendez-vous si vous le pouvez. Je mettrai, chaque année, à votre disposition, pendant cinq mois, le grand bazar, la grande halle aux arts des Champs-Élysées. Arrangez-y vos expositions comme il vous plaira. Pour moi, je me désintéresse du bien comme du mal. Vous ne trouverez pas mauvais seulement qu'à mon tour j'organise, tous les trois ans, une exposition où je mettrai ce qu'il me semblera bon d'y mettre, suivant les goûts et les préférences des personnes que je trouverai bon de choisir pour me représenter. Comme mon exposition ne fera aucun tort aux vôtres, j'espère que vous me laisserez libre d'agir alors à mon gré. Je sais que, de notre temps, jusque dans les choses de l'art, les questions d'argent se mêlent aux débats esthétiques, qu'un Salon est en même temps une foire aux tableaux, et que maint artiste tient fort à battre monnaie avec son talent; je ne veux plus être accusé de favoriser les intérêts de ceux-ci et de faire mourir ceux-là de faim. Je sais, de plus, qu'aujourd'hui toutes les orthodoxies sont fort malades, et que je n'ai guère qualité pour trancher les controverses des écoles qui se jettent l'une à l'autre l'anathème. Allez, messieurs, et que la fortune vous protège! » — Ainsi a parlé l'État ou à peu près, et il ne semble pas qu'il ait mal parlé. Voici la troisième année que fonctionne l'institution nouvelle. Les artistes élisent leurs juges au suffrage universel; le jury reçoit les tableaux, les classe, les fait placer, administre la société, distribue les récompenses. En somme, tout va passablement. Malgré la production d'année en année croissante, le catalogue diminue d'épaisseur plutôt qu'il n'augmente, à la grande joie des visiteurs. Il sera difficile de revenir sur l'organisation de nos Salons, et, pour ma part, je m'en réjouis

fort, car elle est certainement de toutes la plus libérale et la plus équitable. C'est l'art mis en république et délivré de ces protecteurs dont les caprices sont plus redoutables que leurs bienfaits ne sont assurés. Mais on voit aussi quel est pour nous l'intérêt de cette expérience. Qu'est devenu, que va devenir l'art français, débarrassé en quelque sorte des cornacs officiels chargés de lui indiquer la voie à suivre, et n'ayant plus de conseils à recevoir que de lui-même?

Cela dit, hâtons-nous d'entrer en matière. On a bien compris maintenant quel est le but unique de cette étude. On nous excusera donc de passer rapidement sur un certain nombre d'œuvres, remarquables d'ailleurs à un titre ou à un autre, mais qui ne serviraient point au travail que nous nous sommes proposé, quelquefois même de les omettre. On ne nous en voudra pas non plus de ne pas faire justice d'un certain nombre d'autres ouvrages dont les auteurs mériteraient pourtant quelques bonnes vérités, ne fût-ce que pour expier l'ennui qu'ils ont infligé à nos yeux. Il ne manque pas de gens, de notre temps où la peinture est devenue un métier lucratif, qui sont entrés dans un atelier comme ils se seraient faits commis de magasin ou employés des bureaux de la Seine. Mais c'est un médiocre plaisir de grêler sur le persil, et ce n'est pas la faute de ces pauvres diables s'ils ont pris un mauvais chemin dans la vie. Ils ne demanderaient pas mieux que d'avoir du talent; et l'irrémédiable malheur c'est qu'ils n'en auront jamais! Je ne sais si la critique peut, comme on l'a prétendu, tuer le talent de gens qui en ont, mais, ce que je sais bien, c'est qu'elle n'en a jamais donné à qui en manque!

Il y a dans l'art deux choses distinctes : les sujets que traite l'artiste; la façon dont il les traite. L'une est ce que j'appellerai l'inspiration, l'autre se compose des moyens divers qui lui servent à exprimer cette inspiration. L'une est, si l'on veut, la pensée, l'autre le style. Il n'existe d'art véritable que lorsque la pensée et le style sont en parfaite harmonie, lorsque l'inspiration de l'artiste trouve pour s'exprimer les moyens d'exécution qui lui conviennent le mieux. Pour ne pas sortir de l'art qui nous occupe, ni les maîtres hollandais ou flamands n'ont compris la vie et aussi la nature comme les avaient comprises et aimées les maîtres italiens, ni ils ne les ont peintes comme eux. L'égal mérite des uns et des autres a été dans leur sincérité et dans l'accord parfait du fond et de la forme.

Dans l'analyse que j'essaye, je suivrai la division que je viens d'indiquer. Où va l'inspiration de nos artistes, et vers quels sujets se sentent-ils attirés aujourd'hui? Tel sera le sujet de cet article. Y a-t-il également, entre toutes les façons de peindre, une peinture qui manifestement attire

de plus en plus à elle ceux qui n'ont point dépassé l'âge où l'on est capable d'apprendre? J'examinerai ce point dans un second et dernier article.

I.

A cette première question : Y a-t-il aujourd'hui un genre de sujets qui sollicite la majorité de nos artistes, et, pour emprunter un instant la langue des géomètres, comme un lieu artistique où nos peintres aillent de préférence chercher l'inspiration? A cette question, je n'hésite pas à répondre : Oui, ce lieu artistique est trouvé, cette voie de l'art moderne est tracée. Depuis plusieurs années déjà, un mouvement était sensible et à chaque Salon il s'accentuait; mais jamais il n'a été plus manifeste qu'à l'Exposition de 1883. C'est là qu'est, à mes yeux, le grand intérêt de cette exposition. Une révolution se préparait depuis un quart de siècle dans l'art français; l'une des plus importantes révolutions esthétiques que l'histoire ait vues, et cette révolution est désormais accomplie. J'en indique d'un seul mot le caractère. C'est dans la vie contemporaine, dans la vie ordinaire et courante, que nos maîtres vont de plus en plus cherchant leurs motifs.

Pour faire bien comprendre cette révolution et son importance, il faut jeter d'abord un coup d'œil rapide sur le passé.

L'art français est l'enfant de la Renaissance et la Renaissance nous est venue de l'Italie. Ébloui par la splendeur des maîtres italiens, le génie français, à partir du XVIe siècle, s'est mis à leur école; il a subi volontairement leur discipline, il les a choisis comme modèles. L'art italien avait tour à tour cherché son inspiration, parfaitement sincère en cela, dans les sujets religieux, dans la mythologie antique, dans l'allégorie décorative, autre sorte de mythologie, dans l'histoire. Les artistes français ont suivi la voie qui leur était tracée; ils ne l'ont pas fait sans honneur. On peut dire d'eux que, à part de rares exceptions, ils ont à peine regardé leur patrie, qu'ils jugeaient barbare et laide, dans leur enthousiasme pour la péninsule sacrée, terre classique de toute splendeur et de toute beauté. Ils n'ont rien compris à l'évolution que poursuivait à côté d'eux, par exemple, le petit peuple hollandais. En regardant un tableau de Téniers, bon nombre d'artistes français auraient volontiers répété, eux aussi, le mot fameux de Louis XIV : « Éloignez de moi ces magots ! » C'était chose entendue que hors de la religion, de la mythologie, de l'histoire, il ne pouvait exister de grand art, digne de l'admiration des honnêtes gens, digne des récompenses officielles. Les écoles et les corporations, comme l'Institut, en

s'emparant de l'éducation de la jeunesse, en distribuant les palmes des concours et les consécrations académiques du talent, vinrent encore fortifier dans notre pays, si révolutionnaire en apparence et si docile en réalité, des habitudes qu'avait formées la première influence subie.

Tel a été, à le résumer grossièrement, l'état de la France jusque vers le milieu de ce siècle. On peut dire qu'à cet égard Delacroix lui-même, quelque renommée de révolutionnaire qui s'attache à son nom, n'a point fait une révolution. Il a renouvelé, par sa façon de les traiter, les sujets ou religieux, ou mythologiques, ou historiques; il a, par sa couleur merveilleuse et hardie, scandalisé les académiciens de son temps. Il a été un romantique plus qu'un novateur : sa personnalité d'ailleurs était trop robuste et trop indépendante pour qu'il pût former des disciples et fonder une tradition.

La révolution est venue des paysagistes de la génération de 1830, des Théodore Rousseau, des Jules Dupré, des Corot, des Daubigny père. Ils osèrent une chose hardie. Le paysage n'avait eu jusque-là droit de cité dans l'art français qu'à la condition de s'appeler le paysage historique, de reproduire, à l'imitation de Poussin et de Claude le Lorrain, les belles lignes des montagnes de la campagne romaine ou l'adorable sérénité du ciel italien. Il devait semer de ruines antiques au moins son second et son troisième plan, évoquer les danses des nymphes ou les bergers de l'Arcadie. Les paysagistes français rompirent bravement avec la tradition. Ils regardèrent non plus l'Italie, mais leur propre pays, et ils le trouvèrent beau, digne d'inspirer des artistes. Ce que les peintres hollandais un Hobbéma, un Salomon Ruysdael, un Albert Cuyp avaient fait pour la Hollande, ce qu'un Crome et un Constable avaient entrepris pour l'Angleterre, ils l'essayèrent à leur tour pour la France. Nos chênes au robuste feuillage, nos pâles bouleaux, nos gazons semés de fleurs, les vallées étroites et riantes, les vastes plaines, les vapeurs légères du matin, le grand soleil de midi, les soirs paisibles et radieux, l'Océan tantôt en fureur, tantôt baisant avec un doux murmure les sables de la plage, tout cela ils l'aimèrent et s'en firent les peintres émus et sincères. Ce n'est pas le moment de raconter leurs luttes, les exclusions systématiques et les rigueurs dont ils furent l'objet ; il suffit de rappeler qu'après avoir lutté et souffert ils ont vaincu.

Pendant ce temps, la grande peinture enseignée dans les écoles, protégée par les Académies, soutenue par l'État, se mourait. En vain multitipliait-on les commandes et s'efforçait-on de glorifier le grand art, on ne pouvait pas lui rendre la vie. Il en était à ce qu'il y a de pis au monde, à la rhétorique savante. A l'école des Beaux-Arts, on enseignait

à la jeunesse appliquée tout ce qui peut s'apprendre : comment on groupe ingénieusement deux, trois, quatre figures ou des dizaines de figures, comment on varie les attitudes, comment on emprunte à un maître ou à un autre tel mouvement heureux ; on n'aboutissait qu'à la monotonie et à la banalité. Tableau religieux, tableau mythologique, tableau d'histoire, au fond, c'était toujours le même tableau solennel et majestueux, vide et froid, qui se montrait à chacune de nos expositions. Pour nouveau qu'il fût, il semblait qu'on l'eût déjà vu. C'est que, à vrai dire, ni l'histoire ni la religion ne disaient rien à l'auteur : il mettait dans son œuvre son habileté d'exécution, sa science acquise, les recettes apprises, toutes les herbes de la Saint-Jean, tout, hormis la seule chose qui compte en art, son émotion sincère et son âme. La foule passait indifférente devant des œuvres qui ne lui disaient rien, admirant par devoir et du bout des lèvres sur la foi de la signature.

Il y a quarante ans passés qu'elles retentissent, d'année en année plus amères, les lamentations de la critique sur la décadence de la grande peinture en France. Le grand art se meurt! Le grand art est mort! Et beaucoup parmi les artistes cherchaient ici ou là quelque source nouvelle où s'abreuver, les vieilles sources étant comme taries. Les uns s'en allaient chercher l'inspiration aux pays lointains. Ce fut le règne de ce que l'on a appelé le pittoresque ; on espéra renouveler l'art en changeant le cadre. On découvrit l'Orient ; on nous montra des costumes et des visages étranges. Constantinople eut sa vogue, et la Syrie aussi, et l'Égypte, et l'Algérie, et le Maroc. L'Espagne fut exploitée comme en d'autres temps l'avait été l'Italie. Le succès s'épuisa vite, une fois la première curiosité satisfaite. — D'autres cherchèrent le renouveau dans les modes et les costumes du passé. Que de fois ne nous les a-t-on pas montrés, sous des noms différents et avec des signatures différentes, et le reître ou le lansquenet du XVI[e] siècle, et le huguenot des guerres de religion, et le mignon de la cour des Valois, et le gentilhomme du temps de Louis XIII, et le courtisan du temps de Louis XIV, et le seigneur brillant du XVIII[e] siècle avec l'habit brodé et la perruque poudrée, et l'Incroyable du Directoire! Que de fausses Marie Stuart, que de fausses Catherine et de fausses Marie de Médicis, que de fausses Anne d'Autriche, que de fausses La Vallière, que de fausses madame de Maintenon, que de fausses madame de Pompadour et de fausses Dubarry, que de fausses Marie-Antoinette et de fausses princesse de Lamballe, que de fausses Charlotte Corday, que de fausses madame Tallien!... En avons-nous assez vu, durant quelque vingt ans, de mariages Louis XIII ou de baptêmes Louis XIV, de petits levers royaux, de fêtes à Marly, à Versailles ou à Trianon! Tout

cela plut encore tant que cela fut neuf, mais la nouveauté s'use vite. On ne tarda pas à se lasser de ces exhibitions qui ne plaisent qu'aux yeux sans rien dire à l'esprit, de ces tableautins coquets mais vides, de ces modèles du XIX[e] siècle, affublés pour les besoins de la cause de costumes d'un autre âge, qu'ils portaient comme des déguisements de bal travesti.

Et d'autres artistes cherchaient ailleurs encore. Ils s'adressèrent à la vie contemporaine. Mais ils la regardèrent mal, ou plutôt ils n'y surent pas voir ce qu'elle pouvait offrir d'intéressant. Ils y découvrirent des toilettes élégantes, des profils coquets et mignons. Parfois une sentimentalité comme celle qu'avaient poursuivie les faiseurs de keepsakes anglais, une mélancolie de convention, une sensibilité larmoyante et maniérée; plus souvent l'anecdote piquante, les mignardises sociales, les raffinements de la vie moderne, quelquefois la caricature et quelquefois même la gauloiserie ou la gravelure; voilà ce qui servit à réveiller l'attention du public et à établir la réputation de l'artiste. Ce fut le temps de la véritable anarchie. On n'avait que trop raison de le répéter: la grande peinture était bien morte!

Ç'a été la crise redoutable de notre siècle. On voyait bien où l'art n'était plus: où pourrait-il être désormais, nul ne l'apercevait au milieu de cette impuissance générale et de ce désordre. A vrai dire, ce n'étaient pas les artistes seuls qu'il eût fallu accuser. Le mal était plus avant; dans l'état intellectuel et moral de la France. L'art, lui aussi, tout comme la littérature, n'est jamais que l'expression d'une société.

On peut nommer le peintre duquel est venue la régénération, du maître qui s'est engagé le premier dans la voie nouvelle, et peu à peu, par son exemple, en a entraîné tant d'autres : c'est François Millet. Les paysagistes avaient déjà montré que la nature de la France est aussi belle dans ses lignes, aussi merveilleuse par ses jeux de lumière, aussi pleine de grandeur et de poésie que la nature de l'Italie ou de la Hollande. Millet, poursuivant le mouvement original des paysagistes, est venu montrer à son tour, pour ce qui est de la figure humaine aussi, — et l'humanité est toujours dans l'art ce qui nous intéresse le plus et ce qui doit tenir le plus de place, — Millet a montré à son tour que la vie contemporaine n'est pas moins capable de fournir de hautes inspirations que l'histoire, la mythologie ou les traditions religieuses. La vie contemporaine qu'il connaissait, celle au milieu de laquelle il n'a cessé de vivre, celle qu'il a représentée sous toutes ses formes, dans son œuvre longue et patiente, ç'a été la vie de nos paysans. Il n'y a plus vu simplement, comme d'autres, un thème pour des costumes pittoresques, des anecdotes piquantes ou d'amusantes caricatures; ce qu'il en a vu, ç'a été la gran-

deur en même temps que la rudesse. Il n'a pas cherché à embellir ses campagnards, il les a représentés tels qu'ils s'offraient à lui sous leurs pauvres vêtements, dans leurs costumes de travail, courbés sur leurs sillons, fatigués avant l'âge par une lutte incessante au milieu des âpres éléments. Mais il les peignait avec amour; leur courage, leur énergie, leur simplicité d'âme, leurs humbles vertus, leurs joies et leurs souffrances, leur âpre volonté, — il a su rendre tout cela; à ces laboureurs, à ces moissonneurs, à ces femmes occupées à filer ou à ces jeunes filles qui gardent un troupeau, à ces paysans qui s'interrompent un moment pour écouter la cloche du village qui sonne au loin l'*Angelus,* il a donné, en même temps que la vérité et la justesse des mouvements, la dignité et la noblesse des personnages de l'histoire.

C'est du jour où cet art est apparu que nous pouvons faire dater en France la renaissance de la grande peinture. Le prophète avait frappé de sa verge le rocher, et l'eau vive en a jailli. Après François Millet d'autres peuvent venir; ils n'étudieront plus seulement les paysans ou les pêcheurs, ils porteront le même effort et la même attention sur toutes les formes de la vie qui nous entoure. Tous les travaux de l'humanité, toutes les conditions et toutes les professions sociales, toutes les comédies et toutes les tragédies de cette vie humaine, si riche de joies et de douleurs, appartiennent au peintre, comme elles appartiennent au poète. Aucun temps, aucun costume, aucun symbole ne peut revendiquer pour lui le monopole du grand art; le grand livre de la vie est ouvert devant tous, et toutes les pages en sont également belles et intéressantes; il suffit de savoir y lire; mais personne n'y réussira s'il n'apporte, avec de bons yeux, la droiture de l'esprit, la sincérité du cœur et l'émotion poétique de l'âme.

Ce mouvement ne s'est pas fait en un jour, et la vie de Millet tout entière a été, on ne le sait que trop, une vie de lutte et de misère. Ce n'est pas du premier jour que le public a consenti à regarder sans dédain ces humbles personnages qu'on lui offrait à la place des dieux de l'Olympe, des saints de la légende ou des héros de l'histoire. Il a commencé par les trouver laids et vulgaires, puis ses yeux se sont peu à peu habitués à les voir; ses préjugés sont tombés un à un; il a fini par être tout surpris, un beau jour, de trouver à ces peintures de la vie ordinaire un charme pénétrant et profond. Aujourd'hui, on peut le dire, l'évolution est accomplie; le mouvement emporte ceux-là même qui y ont le plus longtemps résisté. Depuis une dizaine d'années déjà, il était facile à un œil attentif de suivre les progrès de l'école nouvelle; chaque Salon manifestait, un peu plus accusées que le Salon précédent, les ten-

dances de la jeune école française ; aveugle qui se fût obstiné à les nier ! Elles sont bien évidentes aujourd'hui ; elles s'imposent à tous les yeux. Aucun Salon n'a jamais fait voir aussi clairement que celui de 1883, et la fin d'un art et l'avènement d'un art nouveau.

II.

Il faut parler d'abord de l'art qui s'en va.

Oui, il en faut bien décidément faire notre deuil, nous ne verrons plus sans doute de longtemps de grand art religieux. L'Italie, l'Espagne, la France même y ont trouvé en d'autres temps d'admirables inspirations ; un artiste sincèrement chrétien, quelque autre Hippolyte Flandrin, s'il en revient un parmi nous, pourra trouver encore à la source sainte la même inspiration ; mais ce qui manque aujourd'hui aux artistes, comme à la plupart de leurs contemporains, c'est la foi véritable.

Est-ce bien un *Christ*, par exemple, que le supplicié attaché par M. Morot à ces deux morceaux de bois mal équarris, qui figurent une double potence plutôt qu'une croix ? Je vois bien au bas une inscription en trois langues, destinée à nous apprendre que ce supplicié est Jésus de Nazareth, roi des Juifs, mais cette surabondance d'épigraphie suffit à peine à me persuader. L'auteur assurément connaît son métier de peintre, et fort bien ! Les jambes sont un excellent morceau d'exécution, la lumière joue habilement sur la poitrine et les épaules ; l'artiste s'est donné bien du mal pour serrer sous de grosses cordes le bas des jambes du patient ; il a essayé d'augmenter l'horreur du supplice en lui enfonçant de gros clous jusque dans l'avant-bras ; il s'en est donné plus encore pour imprimer à la tête l'expression qu'il cherchait, — et pourtant il ne réussit pas à nous émouvoir. Jésus-Christ, nous dit la doctrine catholique, était à la fois Dieu et homme : le Christ mourant de M. Morot n'est, je le crains bien, ni homme ni Dieu.

M. Carolus Duran vient de s'exercer, lui aussi, et pour la seconde fois, à la peinture religieuse. C'est un récidiviste. Après la *Mise au tombeau*, qui se distinguait surtout par de jolis tons mis les uns à côté des autres, voici la *Tentation* d'un saint dont j'ignore le nom. Tandis que le vénérable ermite est en prière devant le crucifix, ce crucifix se transforme. Au lieu du pâle Christ, mort pour le salut des hommes, c'est une belle fille qui apparaît devant lui, pleine de vie et de santé, les bras ouverts, son beau corps nu, ses longs cheveux blonds retombant autour d'elle, un vaste manteau rouge flottant en arrière et faisant mieux valoir encore la splen-



RENE GILBERT DEL ET SC

PORTRAIT DE Mlle SANLAVILLE, DE L'OPÉRA

(D'après un pastel du Salon de 1883)

Gazette des Beaux-Arts

Imp Lemercier et Cie Paris

deur de sa chair. N'en doutez point, cette blonde et blanche enfant, c'est la propre fille de Satan. La tentation serait plus redoutable encore si le saint n'était parvenu déjà à un âge vénérable. Je ne médis point de cette donnée : mais qui ne devine déjà combien le sentiment religieux va tenir peu de place en un pareil tableau? D'un côté, un beau torse de vieillard; de l'autre, la vision d'un beau corps de femme ; voilà ce qui a fait saisir à l'artiste ses pinceaux. Le sujet n'est que l'accessoire assez insignifiant. — Pour ce qui est du mérite de la peinture en soi, que ne pouvons-nous couper la toile en deux! La moitié de droite est superbe. Le vieillard, pas trop fatigué, que nous voyons en prière accroupi sur ses genoux, baigné dans la chaude et transparente lumière du soleil couchant, est un excellent morceau. J'oserai dire que jamais M. Carolus Duran n'a mieux dessiné, que jamais il ne s'est révélé coloriste plus fin ni plus distingué. Que n'en est-il de même, hélas! de la moitié de gauche, de la diabolique apparition! C'est le Carolus Duran des plus mauvais jours, tapageur, violent et, qui pis est, vulgaire. C'est une orgie de rouge, de jaune, de blanc se détachant sur un fond sombre. *Vade retro, Satanas!*

Je passe sur une série de médiocres œuvres commandées par avance pour quelque église ou quelque couvent, je l'espère du moins pour les auteurs; j'arrive à deux œuvres distinguées, la *Vision* de M. Chartran, la *Nativité* de M. Lerolle.

Saint François d'Assise est endormi dans une grange ou dans une étable avec un moine, son compagnon. Pendant que son compagnon dort du sommeil de l'innocence et de la vulgarité, le saint éveillé et écarquillant les yeux se dresse sur son séant : il a vu entrer dans son étable le bon Pasteur, sous la figure d'un bel adolescent de quinze ans, suivi de son troupeau. Tel est le tableau de M. Chartran, pensionnaire à la villa Médicis. La scène est simple, bien ordonnée, sans fracas, sans déclamation ; c'est l'œuvre d'un jeune artiste qui fait déjà plus que promettre un peintre.

Avec la *Nativité* de M. Lerolle nous sommes dans la crèche de Bethléem. L'enfant Jésus vient de naître entre le bœuf et l'âne. A droite, la Vierge assise lui donne le sein. Joseph fait figure auprès d'elle dans son rôle de père adoptif. A gauche, au premier plan, le groupe des bergers, les uns agenouillés et adorant, les autres regardant avec une expression de naïve curiosité.

J'adresse tous mes compliments à M. Lerolle, aussi bien qu'à M. Chartran ; le tableau de M. Lerolle surtout est l'une des œuvres vraiment remarquables du Salon. Mais encore leur demanderai-je volontiers à l'un comme à l'autre où est le sentiment religieux de leur peinture. Je

trouve bien l'expression de l'extase mystique, de la stupeur plus encore que de l'adoration, sur le visage maigre du saint François de M. Chartran; mais cette figure M. Chartran l'a empruntée, sans y rien changer, au saint François d'Alonzo Cano, que garde jalousement la sacristie de la cathédrale de Tolède : quant à son apparition du bon Pasteur, c'est simplement un bel éphèbe aux membres bien proportionnés, plein de force et de santé. Otez-lui son auréole faite d'un peu de jaune, et je demande ce qui lui restera d'un être surnaturel. A coup sûr, je ne m'en plains pas et je le trouve fort bien tel qu'il est, mais à son œuvre prochaine M. Chartran irait demander son sujet à l'antipode de la foi religieuse que je ne vois pas ce que son talent risquerait d'y perdre.

J'irai plus loin encore en ce qui regarde M. Lerolle. Il n'a pas rajeuni seulement, il a tout à fait transformé ce sujet de la *Nativité*. Il me semble plus fait pour scandaliser que pour édifier les vrais dévots. De l'ordre mystique et légendaire, c'est à la réalité qu'il nous rappelle. L'étable où nous sommes est un sous-sol. Je n'ai pas, et je le regrette, visité la Palestine, et ne puis dire si les choses se passent ainsi à Bethléem. La lumière du matin entre en haut par la droite et mêle dans ce sous-sol la clarté et l'ombre. Devant nous l'étable s'allonge : une série de grosses poutres, malheureusement peu solides, voire cotonneuses, nous aident à en mesurer la profondeur. Tout cela est plein d'air et s'éclaire d'autant mieux qu'on le regarde davantage. Le bœuf ou la vache, comme l'on voudra, rumine paisiblement couché ; l'âne est debout ; entre les deux, la Vierge, son enfant et saint Joseph forment un groupe bien arrangé. Les bergers forment un groupe plus heureux encore. Mais que nous voilà donc loin de ce que la piété moderne se plaît à lire dans le récit de Luc ou de Mathieu, les évangélistes ! Qu'il tient peu de place dans le tableau cet enfant, sauveur du monde, que l'on voit à peine, relégué qu'il est au troisième plan ! Qu'admirons-nous ici d'abord, sinon l'heureuse disposition de la lumière et les savants effets du clair-obscur? Comme ils sont modernes, ces bergers, y compris le vieux pâtre vêtu de sa limousine, comme un de nos pâtres d'Auvergne ou des Pyrénées ! M. Lerolle n'a pas compris la peinture religieuse autrement que Rembrandt lorsqu'il peignait la *Famille du charpentier*. Encore une fois, je ne me plains pas, puisque l'œuvre est excellente ; mais encore une fois aussi, où est là l'inspiration chrétienne?

Il en faut dire de la peinture mythologique autant que de la peinture religieuse. Le sens est perdu du polythéisme grec aussi bien que de l'Évangile et de la légende dorée. Qui nous rendra la *Galatée* ou l'*Histoire de Psyché*, de Raphaël, ou le *Triomphe d'Apollon*, de Delacroix?

Cette religion grecque, ce n'était que l'adoration de la forme humaine personnifiée en ses types divers, épurée par le culte du beau. On nous déshabille bien encore çà et là quelque femme sur des coussins bleus ou roses, avec des pigeons se becquetant aux environs pour nous figurer Vénus; mais, le plus souvent, la femme est lourde et vulgaire, sans harmonie de proportions, sans distinction de lignes, sans vie. Si elle se levait, cette femme couchée, elle nous paraîtrait laide et mal faite et dégingandée. Franchement, nous donnent-elles grande envie de revivre au temps d'Homère, d'Hésiode et même de Théocrite, ces *Nymphes* de M. Comerre qui barbouillent d'une grappe de raisin un gros Silène plus qu'aux trois quarts ivre déjà ? Nous émeuvent-elles ces *Nymphes*, placées non loin des premières, qu'un vilain satyre a cru surprendre ? La *Psyché* de M. Jules Lefebvre, retour des enfers et si singulièrement assise sur la pointe du Ténare avec la mer à ses pieds, tenant à la main la boîte fatale que Vénus lui a commandé d'aller réclamer pour elle à Proserpine, est une figure délicate sans doute, caressée par l'artiste d'un pinceau savant; mais, par les dieux immortels ! qu'elle est froide dans sa distinction, et que l'on a peine à s'expliquer le charme exercé par elle sur l'Amour, ce grand expert en fait de beauté féminine ! Comme elle semble peu destinée à devenir bientôt la mère de la Volupté !

Je ne sais guère que deux artistes qui aient de notre temps l'intelligence et le goût véritable de la mythologie; l'un est M. Henner, l'autre est son disciple, M. Benner. M. Henner croit toujours aux belles femmes se promenant nues sous les frais ombrages ou, aux heures douteuses du crépuscule, au bord des fontaines, sur les gazons déjà assombris. Il y croit, il vit parmi ces beaux fantômes. Quand même sa femme nue de cette année serait une Madeleine, sœur de la *Madeleine* du Corrège, quand même le livre où elle est censée lire serait l'Évangile ou les Psaumes de la pénitence, elle reste bien de la famille des nymphes que tant de fois il nous a montrées. Elle a les mêmes grâces, et l'on peut aussi lui adresser les mêmes critiques. M. Benner est constant, lui aussi. C'est la même clarté du fond, la même lumière sans ombre, partout répandue : c'est la même grâce des figures avec un peu de lourdeur toutefois et de froideur.

M. Feyen-Perrin s'est laissé tenter, cette année, par la mythologie et jusqu'à deux fois; il n'a point trop à le regretter. La *Baigneuse* de M. Wencker, qui pourrait tout aussi bien être intitulée ou *Vénus* ou la *Vague*, n'est point une œuvre vulgaire. La tête en est charmante et le haut du torse aussi. En revanche, j'en veux un peu à M. Antonin Mercié, le sculpteur, qui manie le pinceau avec autant de maîtrise que l'ébauchoir, d'avoir donné le nom de *Vénus* à la petite figure qu'il expose, d'une

femme nue prête à entrer dans le bain. Ah! le fin morceau d'exécution et le joli bijou de couleur! Personne ne saurait pousser plus loin le modelé ni mieux montrer la jeunesse en fleur et le sang qui coule sous la peau; la tête est exquise de grâce et de coquetterie, trop jolie et trop distinguée seulement pour le corps auquel elle est attachée. Et quel choix savant de la dalle de marbre noir, de la draperie bleue, des reflets de l'eau, de la verdure même, pour mieux faire valoir la blancheur laiteuse et rosée des chairs! C'est un grand prestidigitateur que M. Mercié. Mais cette jolie créature une Vénus, allons donc! c'est un modèle charmant, qui a laissé tomber ses voiles dans l'atelier et que l'artiste a représentée telle qu'elle lui est apparue; ce n'est rien de plus. Ce n'est pas là cette Aphrodite, fille de Jupiter, faite pour être adorée des hommes dans une sorte d'extase religieuse et craintive. Je vous le dis en vérité, elle n'a rien de l'Olympe : jamais la Vénus de Milo, la Vénus du Capitole, ni même la Vénus de Médicis ne consentiraient à voir en celle-ci leur égale.

Que dire de la peinture allégorique? C'est une autre mythologie en quelque sorte, mais qui n'est pas mieux comprise des peintres modernes que la mythologie des Grecs et des Latins. Qui de nous, en ce merveilleux mois de mai, consentira à reconnaître le joyeux *Printemps* dans l'allégorie de M. Georges Bertrand, où de vilaines femmes nues, montées à cru sur de vilains chevaux, mènent une course insensée? « C'est le second incendie du Printemps », a dit un Parisien spirituel. Qui reconnaîtra davantage l'*Été* dans la vaste machine de M. Makart, où l'on voit, dans un fouillis d'architecture, de tentures, de paravents, de vasques de marbre et d'oiseaux empaillés, quantité de femmes, ou nues ou vêtues de leur chemise, ou habillées de robes de brocart, dans les poses les plus variées et les moins expliquées? Cette salade de toutes les couleurs et de toutes les poses cherche sans doute à rappeler Véronèse ou Rubens; ce qu'elle rappelle le plus ce sont les devantures de cheminée en papier peint.

M. William Bouguereau a intitulé ses deux toiles, l'une la *Nuit*, l'autre *Alma Parens*. La *Nuit* est une jeune femme qui s'envole, une légère draperie noire flottant autour d'elle. L'*Alma Parens* a, j'imagine, la prétention de représenter la France; une matrone au sein nu, couronnée d'épis, est assise sur une manière de trône; une bonne demi-douzaine d'enfants nus grimpent sur ses genoux ou jouent à ses pieds. Mère et enfants, le tout est peint et dessiné à la façon ordinaire de M. Bouguereau; cela est sage, cela est correct, cela est merveilleusement propre et aussi merveilleusement froid. La religion, la fable, l'histoire, l'allégorie, tout est également du domaine de M. Bouguereau, et quoi qu'il peigne, c'est toujours le même tableau qu'il fait. Ah! jeunes gens, méfiez-vous de la perfection,

quand même elle devrait quelque jour vous mener, vous aussi, à l'Institut !

La peinture historique ne fait pas à nos Salons beaucoup meilleure figure que les genres dont je viens de parler. Explique qui pourra cette contradiction : notre siècle est par excellence le siècle de l'histoire; jamais le passé n'a été étudié avec plus de conscience, mieux connu, et nous pouvons ajouter, mieux compris. Jamais on n'a écrit plus de livres où l'histoire de chaque peuple ait été racontée, le génie de chaque race, le caractère et la physionomie de chaque siècle mieux exprimés. Jamais les documents de toute sorte, depuis les costumes jusqu'aux traits propres de la vie morale, n'ont été mieux mis à la disposition des artistes, — et, jamais la peinture historique n'a fait plus piètre figure. Serait-ce que l'imagination fait défaut à nos peintres pour rendre la vie à ces documents divers ? Je crains plutôt que ce ne soit encore l'éducation générale qui leur manque davantage. Un peintre d'histoire doit être avant tout un homme qui a reçu une solide raison et qui l'a fortifiée par de vigoureuses études littéraires. Ces études-là sont malheureusement beaucoup trop négligées à l'École des Beaux-Arts, et si plus tard les artistes sentent l'insuffisance de leur instruction, ou il est trop tard pour la corriger utilement, ou le temps manque dans une vie trop occupée par le métier. Oserais-je ajouter que les exercices d'école, qui enseignent à composer suivant certaines recettes et certaines formules, à distribuer les personnages d'une scène d'après certaines lignes et certains équilibres de groupes, sont tout ce qu'il y a de plus contraire au monde au véritable sentiment historique ?

M. Cazin, à qui du moins on ne reprochera pas d'avoir été gêné par les procédés de composition de l'École, nous montre au premier plan quatre ou cinq personnages groupés parmi des manières de ruines ; l'un porte la blouse comme un de nos ouvriers, l'autre a l'air d'un petit pâtre du Midi ; un peu plus loin, une femme, vêtue d'une robe brodée et par-dessus la robe d'un manteau, suivie d'une autre femme ; au fond, les murailles d'une ville, marquées de distance en distance par une demi-tour en briques ; on dirait les murailles de Carcassonne. Que représente ce tableau? Qu'a voulu peindre l'artiste? On cherche, rêveur, évoquant en vain tous ses souvenirs, jusqu'à ce qu'enfin on se décide à ouvrir le livret, et l'on apprend alors que nous avons affaire à *Judith* sortant de Béthulie pour aller, au prix que l'on sait, couper la tête d'Holopherne. Elle n'est pas belle au moins cette Judith, et l'imprudence d'Holopherne est sans excuse! Mais ce n'est point là ce dont il s'agit. Quoi ! nous sommes en Judée avec ces costumes tous pris à notre temps

et à notre pays? Nous sommes en Judée avec ce ciel pâle et tout semé de nuages légers? Certes, nous savons depuis longtemps que M. Cazin est un fin coloriste, auquel sont familières les harmonies du blanc et du gris ; il nous le prouve une fois de plus, et notre œil lui en sait gré, mais vraiment s'il n'a pas voulu se moquer de nous en peignant ce tableau et en l'intitulant *Judith*, c'est pour lui que la chose devient grave.

M. Falguières nous reporte au temps légendaire de la Grèce; il nous fait voir l'antre, ou si mieux on aime, le charnier du *Sphinx*. Une demi-douzaine de cadavres de tout âge et déjà plus ou moins décomposés, s'entassent les uns à côté des autres. Bien habile qui devinerait d'abord de quoi il s'agit, et l'on dirait que l'artiste a voulu, lui aussi, proposer son énigme aux passants. Regardez bien pourtant, et à force d'attention vous découvrirez à droite, tout au fond, tapie dans l'ombre comme une araignée au fond de sa toile, une forme vague. C'est le monstre dévorant! Ce n'était point ainsi pourtant que procédait le monstre, s'il en faut croire la légende ; le Sphinx, tout au contraire, guettait les passants et les arrêtait tout net. Mais, à vrai dire, de cela M. Falguières se soucie peu; il voulait peindre dans une ébauche vigoureuse quelques cadavres en pleine lumière se détachant sur un fond sombre; il a pris ce sujet comme il eût pu prendre tout autre.

M. Hector Leroux s'est fait le peintre gracieux des Romaines du temps de l'empire; ce sont deux jolies petites toiles, sans autre prétention, d'une tonalité un peu blanche mais d'une élégance et d'une distinction aimables, que ses *Bords du Tibre* et son *Sacrarium*. La mignonne Romaine qui, dans ce dernier tableau, se tient debout, à gauche, son miroir à la main, pourrait prendre sa place parmi les coquettes figurines de Tanagra, aussi bien qu'à côté des plus jolies peintures de Pompéi.

M. Luminais s'est constitué depuis longtemps le peintre ordinaire des Francs et de la dynastie mérovingienne. Bien osé qui pourrait, à cette distance, le chicaner sur les types qu'il a cru devoir choisir. Il nous représente cette année *le Dernier des Mérovingiens* que le maire du palais fait enfermer au cloître et dont on coupe les cheveux. J'ai vu des gens demander méchamment si c'était bien en effet le dernier Mérovingien de M. Luminais.

Faut-il parler du *Pierre de Reims revenant de la bataille de Bouvines*, commandé à M. Lematte pour l'hôtel de ville de Reims? N'en parlons point; c'est le mieux, car nous n'en aurions à dire que des choses pénibles, et, je le crains, inutiles.

M. Jean-Paul Laurens nous fait voir deux tableaux. L'un est intitulé *les Murailles du Saint-Office*. Une femme en deuil, autant qu'il m'a

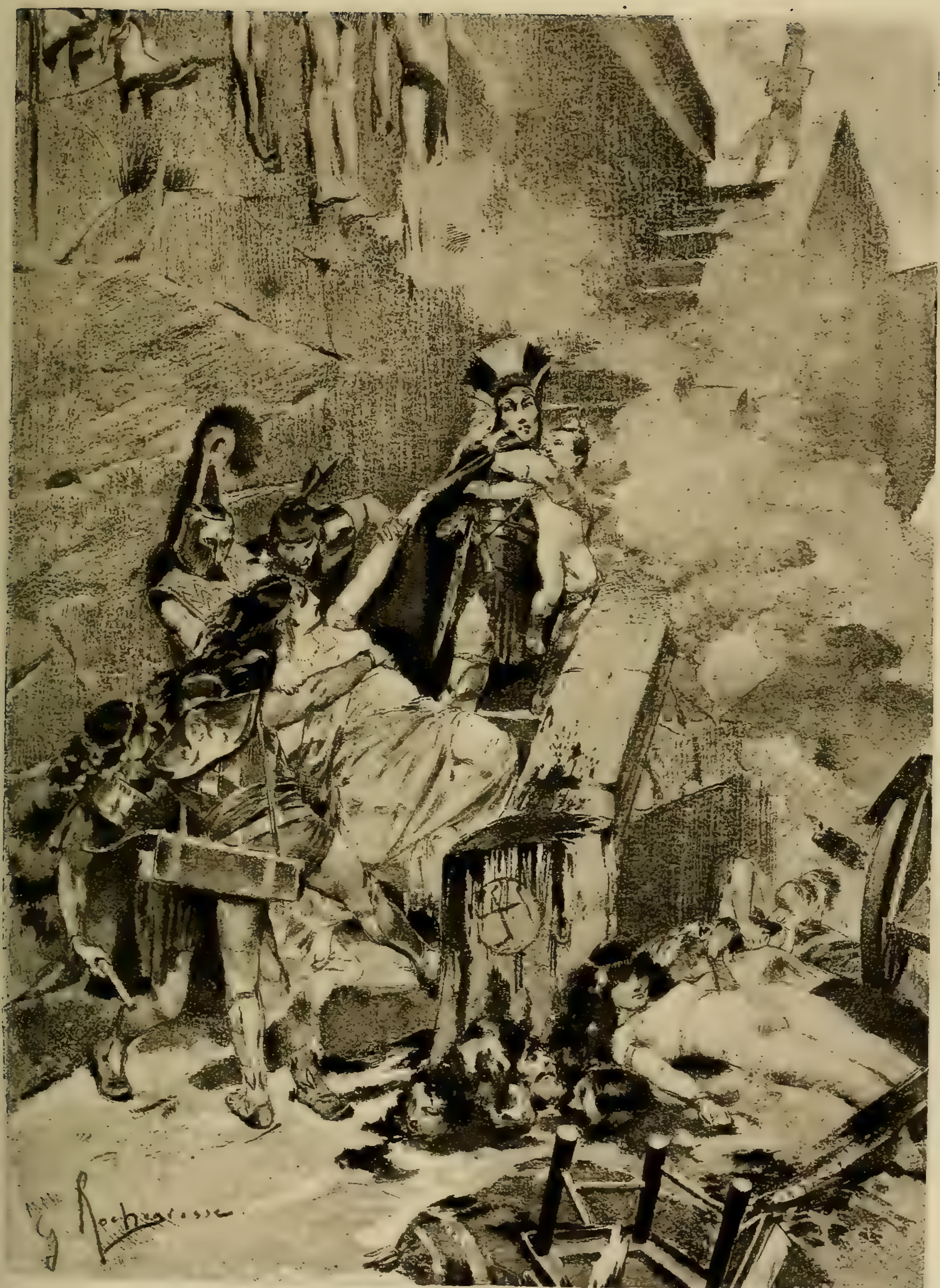
semblé, prie à genoux au pied d'une muraille d'une extraordinaire hauteur. Où est ce Saint-Office? ne sont-ce pas là simplement les murailles de Rome? En tout cas, une horrible tragédie a dû s'accomplir en ce lieu. Le sujet n'est, à vrai dire, qu'une vignette dont l'auteur a eu grand tort de faire un tableau. On aura beau faire, on ne nous intéressera jamais en peinture avec le portrait d'un mur en briques, si haut qu'il soit. — Le second tableau de M. Laurens représente le *Pape et le grand inquisiteur.* La composition ne manque pas de force. Le pape qui écoute, la main droite appuyée sur le bras de sa chaise papale, le grand inquisiteur en train de lire quelque bulle terrible que l'on se figure sans peine, à voir l'énergie sombre de son visage et le geste effrayant de sa main osseuse, sont deux figures qu'il est difficile d'oublier. Mais ce qui manque toujours, hélas! à M. Laurens, c'est la vie et c'est la souplesse; ses personnages sont comme raidis et figés dans l'attitude qu'ils ont prise; on imagine à peine que tout à l'heure ils puissent se lever et marcher; tout est chez lui dur et sec autant que voulu; la peinture est lourde, la couleur sans éclat, même quand elle est intense; le soin avec lequel sont poussés et exécutés les moindres détails accessoires ne fait que rendre l'ensemble plus rigide et comme glacé.

L'histoire moderne elle-même, chose qui a le droit d'étonner plus que tout le reste, ne semble pas mieux réussir que la vieille histoire à inspirer les artistes. Je ne sais qui a peint le *Dernier des prisonniers de la Bastille,* que viennent délivrer dans son humide cachot les vainqueurs de la journée du 14 juillet 1789. C'est du pur mélodrame. Il appartient au mélodrame, lui aussi, le *Rouget de l'Isle* de M. Gaston Mélingue, en train de composer *la Marseillaise;* il a pris une attitude pour se placer devant son piano. Quelqu'un a dit assez justement: « C'est ainsi que Mélingue père eût joué cette scène. » Le *Carnot à Wattignies,* de M. Moreau de Tours, accompagné de Duquesnoy, a plutôt l'air de mener une noce en gaieté que de conduire à la bataille, au cri de: Vive la république! les bataillons de la patrie en danger. Le *Joseph Barra* de M. Weerts, dont l'uniforme rouge attire surtout l'attention, et qui se renverse en arrière, semble avoir pris à la fois l'attitude la plus incommode pour mourir et la plus commode pour permettre à deux coquins de Vendéens de lui enfoncer l'un sa pique dans la poitrine et l'autre sa faux dans le ventre. Franchement, est-ce là de la peinture d'histoire? Quant à la *Capitulation de Verdun* de M. Scherrer, ce n'est pas, à coup sûr, un méchant tableau. Le commandant Beaurepaire s'est donné la mort en plein conseil plutôt que de signer la reddition de la place; les débris de la garnison sortent de Verdun avec les honneurs de la guerre, emportant sur une civière le

corps de leur chef héroïque; l'armée allemande, commandée par Brunswick, rend à celui-ci les honneurs militaires. La composition est correcte, bien ordonnée, la couleur suffisante; un tel ouvrage fait certainement honneur au jeune artiste; ce que l'on y cherche, sans pouvoir répondre de l'y trouver, c'est la note personnelle et originale.

Je ne vois guère à signaler, parmi les tableaux d'histoire, que deux toiles sortant de l'honorable moyenne; la première est de M. Le Blant et représente l'*Exécution de Charette en 1796*. Nous sommes au pied du château de Nantes; les troupes républicaines se tiennent massées et en ordre sur la place; le peloton d'exécution est là, les armes chargées. Charette, les yeux bandés, le bras en écharpe, car on l'a pris blessé, est adossé à la muraille; un Vendéen fidèle vient de recevoir ses dernières volontés; un sous-officier des Bleus, la tête découverte, lui annonce que le moment suprême est arrivé. Il se dégage de toute cette scène une impression grave et saisissante; il y a là plus et mieux qu'une composition plus ou moins habilement agencée. Tout concourt à frapper l'esprit autant que l'œil, jusqu'à l'effet du jour qui se lève, jusqu'au sol lavé par la pluie de la nuit.

L'autre tableau, dont il faut parler, c'est l'*Andromaque*, de M. Rochegrosse. Ce jeune artiste qui a, si je ne me trompe, vingt-quatre ans à peine, serait-il destiné à rendre à la France un peintre d'histoire véritable? Puisse la prophétie n'être pas menteuse! L'an dernier, M. Rochegrosse obtenait une médaille pour son *Vitellius*. On y voyait, dans une mêlée violente, la soldatesque et la populace romaines menant aux gémonies, par une ruelle en escalier, l'ignoble César. Tout ce mouvement et cette fougue se retrouvent, avec plus de vigueur et plus de science du métier, dans l'*Andromaque* du jeune peintre. Des soldats grecs, au bas d'un escalier, arrachent des bras d'Andromaque Astyanax, le fils d'Hector; l'un d'eux l'a déjà saisi et l'emporte, d'autres soldats s'attachent à la mère, qui essaye de retenir le ravisseur, et la forcent à lâcher prise. En haut de l'escalier, se profilant sur le ciel, on aperçoit Ulysse qui a commandé l'enlèvement et va, du haut des remparts, précipiter l'enfant. Au bas de l'escalier, des têtes coupées, une tache énorme de sang coagulé, des cadavres rangés les uns auprès des autres; à droite, l'incendie de Troie, qui fait son œuvre, remplit l'air de fumée, jonche le sol de poutres ardentes; à gauche, des corps qui pendent attachés à la muraille. L'horreur de la scène est rendue avec une *furia* véritable de mouvement et de couleur. Le nom de Delacroix est venu sans trop de peine à l'esprit de plus d'un en regardant la peinture de M. Rochegrosse. Me sera-t-il permis de faire mes réserves et d'exprimer mes inquiétudes? Ce qui me



G Rochegrosse pinx & del

Dujardin sc

ANDROMAQUE
(Salon de 1883)

Gazette des Beaux Arts

Imp Eudes

rend un peu soucieux, ce ne sont pas les curiosités archéologiques de M. Rochegrosse qui lui ont fait affubler ses guerriers grecs de casques ressemblant à des casseroles, ou d'aigrettes ressemblant à des coiffures de Peaux-Rouges ; j'imagine que le bon Homère serait bien surpris s'il les pouvait voir ! Mais enfin toute cette archéologie à la dernière mode importe peu, et M. Rochegrosse lui-même en guérira. Non ! ce qui m'inquiète bien davantage, je l'avoue, c'est le dessin de M. Rochegrosse, c'est son Andromaque avec ses seins énormes et son ventre ballonné, avec ses bras gros comme des cuisses et ses jambes grosses comme des troncs d'arbre ; c'est je ne sais quoi de rond et comme de tourné dans le nu de tous ses personnages. Je crois que M. Rochegrosse est capable de nous donner un jour un grand artiste, s'il veut bien comprendre qu'il n'est encore qu'un homme bien doué et qu'il lui reste encore beaucoup à apprendre. Mais résistera-t-il aux dangereux compliments qui lui sont à juste titre prodigués ; saura-t-il se défendre et contre les autres et contre lui-même? S'il peut faire tout cela, c'est qu'il aura la tête solide, et tant mieux alors et pour lui et pour nous ! Ce qu'il y a treize ou quatorze ans plusieurs avaient espéré d'Henri Regnault, peut-être sera-t-il capable de le tenir ; ce qu'en tout cas nous lui pouvons prédire, le voici : dans la peinture d'histoire, il n'aura pas beaucoup de concurrents à redouter. Il suivra sa voie personnelle, escorté de quelques satellites; mais une hirondelle ne fait pas le printemps !...

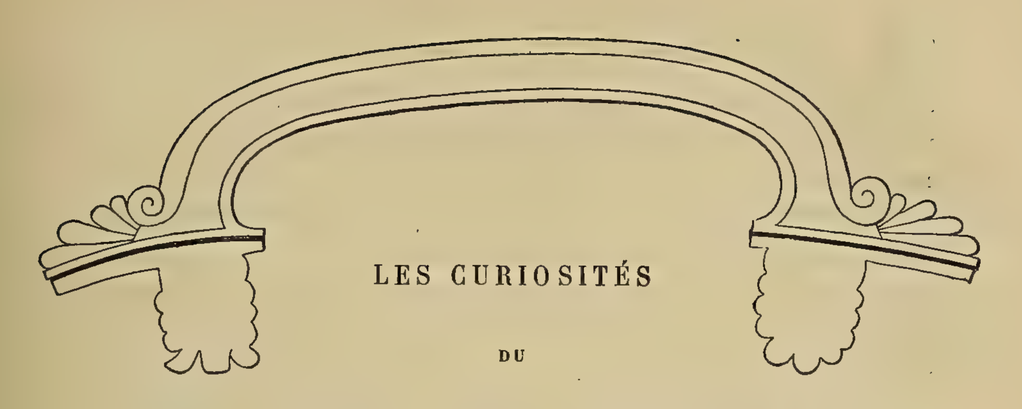
Ce que nous venons de dire de la peinture religieuse ou mythologique, de l'histoire, il faut le dire aussi bien de la peinture de genre sous toutes ses formes. Que M. Frère s'attarde à l'Égypte, il n'y a point de mal à cela; il est bon que l'Égypte continue d'avoir son peintre. Que M. Debat-Ponsan nous fasse assister à une scène de massage dans un hammam oriental, il n'y a pas de mal à cela non plus, puisque M. Gérôme, le maître habituel du genre, se repose. Que M. Pasini nous présente, dans sa *Porte d'un vieil arsenal*, un souvenir de Turquie de plus, loin de nous en plaindre, il faut nous en réjouir, car M. Pasini est un peintre exquis. Que M. Benjamin Constant nous montre le portrait d'un nègre affreux, le *Caïd Tahamy*, assis, à ce qu'il semble, plutôt sur un rayon de soleil que sur un banc de marbre, c'est son droit encore et le Maroc aura toujours son intérêt et sa place dans la peinture. Que M. Worms ajoute une scène de plus aux nombreuses scènes espagnoles que nous connaissons déjà, le mal, à vrai dire, n'est pas grand, quoique son Espagne ne me rappelle guère celle que j'ai personnellement entrevue au cours d'un rapide voyage. Comme il y a beaucoup de demeures dans la maison du Père, selon la parole de l'Évangile, il y a aussi bien

des champs à cultiver dans le domaine de l'art. Chacun peut s'y marquer son petit coin et cultiver son jardin comme il l'entend; mais ce que l'on peut affirmer, c'est qu'aujourd'hui Turcs et Égyptiens, Marocains ou Espagnolisants ne feront plus école parmi nous. La mode est passée sans retour d'ici longtemps de ces curiosités exotiques.

Et il en faut dire tout autant des scènes de genre historiques, qui plaisent encore à quelques-uns, comme à M. Gide par exemple, ou à M. Pille, ou à M. Adrien Moreau, ou à M. Willems. On peut aimer plus ou moins, et souvent moins que plus, leurs étoffes, leurs dentelles, leurs recherches curieuses de costumes; eux non plus ne feront plus école, et leur règne est passé. — Il passe aussi le règne des jolies petites femmes de notre temps, chères à M. Toulmouche ou à M. Saintin, vêtues à la dernière mode, propres comme des sous neufs, jolies poupées de porcelaine qui se tiennent debout dans une serre, un bouquet à la main, ou vont s'asseoir sur quelque canapé bleu, soigneusement épousseté. — Et il est passé aussi le règne de l'anecdote plus ou moins ingénieuse, de la peinture spirituelle et raffinée qui porte dans l'art la comédie de salon. On accueillera toujours selon son mérite le peintre qui s'avisera d'avoir de l'esprit et parviendra à nous distraire ou à nous égayer; il ne s'agit d'excommunier ni rien ni personne. Que l'un nous représente une scène du volontariat d'un an, le volontaire indolemment couché sur son lit et lisant le *Figaro*, tandis qu'à deux pas un brave piou-piou s'escrime à cirer ses souliers; qu'un autre se plaise à nous représenter un photographe qui vient de placer son objectif devant une momie, tirant sa montre et disant : « Et maintenant ne bougeons plus! » si la peinture était bonne, vraiment nous serions prêts à sourire devant l'œuvre du peintre. Que M. Marius Roy nous introduise dans la cuisine où bout la popotte d'une compagnie, qu'il nous montre les aides en train d'éplucher les carottes et les choux, tandis que le chef, une main sur son dos, goûte gravement le bouillon, — la peinture est bonne et nous nous arrêtons gaiement à la regarder. Mais encore une fois le goût public n'est plus là; les peintres d'anecdotes, eux non plus, ne sont que l'exception plus ou moins heureuse; eux non plus, ils ne feront plus école désormais. On nous montrera bien encore, çà et là, quelque cardinal contant des gaudrioles à une belle dame en paniers qui sort la tête de sa chaise à porteurs; quelque moine égrillard, quelque dîner de curés de campagne à l'heure du café et des anecdotes drôlatiques, mais la grande vogue du genre est passée et ce n'est pas moi qui m'en plaindrai. — Adieu, paniers, vendanges sont faites!

CHARLES BIGOT.

(La suite prochainement.)



LES CURIOSITÉS

DU

DESSIN ANTIQUE DANS LES VASES PEINTS

(TROISIÈME ARTICLE[1])



Y a-t-il eu aussi une intention symbolique, ou tout au moins l'intention d'exprimer quelque caractère du rôle particulier au personnage, à la divinité, dans cette application à exécuter de face son pied, sa jambe? Je ne le sais, mais je le soupçonne, au risque d'irriter quelques bons esprits, comme on disait au XVIIIe siècle.

Nombre de bons esprits, en effet, rejetteraient volontiers de l'art antique toute espèce de symbolisme. L'érudition d'il y a soixante ans avait abusé d'un prétendu symbolisme philosophique, moral, qui aurait offert aux peuples anciens l'enseignement de toutes les vertus sous forme d'images allégoriques. On a réagi vertement contre ce système, et l'on ne veut plus trouver que des raisons familières ou matérielles aux attitudes, aux attributs, aux groupes de l'art antique.

Le symbolisme directement religieux, mythique, exprimant le caractère, le rôle, l'action des dieux en tant que phénomènes et forces de la nature, par des attributs, des formes, des gestes, par des actes vis-à-vis les uns les autres, restera néanmoins incontestable, et l'on démontrera peu à peu avec le temps, qu'aux époques primitives aucun signe, aucune

1. Voir la *Gazette*, t. XXVII, p. 193 et p. 296.

disposition d'objets, de figures, de formes n'a été le fait du caprice, mais a toujours eu une signification déterminée, a toujours été un hiéroglyphe.

La période qui précéda l'éclosion de l'art complet alexandrin, introduisit, ce semble, un nouveau progrès, qui consiste à représenter les figures avec deux jambes et un pied de face, puis à la fin deux jambes et deux pieds de face ; l'œil décidément de profil accompagne alors ces dernières conquêtes.

Voilà donc un des plus grands faits de l'histoire de l'art, un fait sans quoi la peinture n'eût jamais existé, sans quoi la traduction et l'expression complète des êtres et des choses nous eussent manqué à jamais, et qui se passe obscurément, on serait tenté de dire sournoisement.

Personne, quand il se produit, ne se doute de son importance ; on n'y songe même pas. Quelque infime dessinateur s'applique un beau jour à reproduire par des traits une de ces têtes de face qu'exécute la statuaire en ronde bosse. Ce jour-là naissait la peinture, l'art dans toute sa future extension. Personne n'y fit attention. On railla probablement le plaisant, le rêveur qui sortait des traditions de l'atelier ; sa tentative parut gauche, maladroite, absurde peut-être, à coup sûr ridicule, et l'on se dit : Ce sera bon pour faire des Gorgones, des Géants, des Satyres, cela constatera nettement leur infériorité, les montrera laids et baroques comme ils méritent d'être conçus.

Il n'y eut aucun désir de résoudre le grand problème du dessin, pas même l'idée que le problème existât ; aucune poursuite, aucun effort d'ensemble ne recherchait l'accès de régions nouvelles.

Mais lorsqu'enfin la nouvelle notation des traits parut applicable non seulement à la tête mais aussi aux jambes et au corps, on commença à y porter un peu plus d'intérêt. La recherche se fit çà et là dans quelques ateliers, poussant lentement le travail, un progrès en entraînant forcément un autre, sans la conviction cependant qu'une profonde et radicale évolution s'annonçât. Il fallut le grand mouvement de l'époque alexandrine, mouvement sur lequel on a peu de renseignements, pour faire éclore le germe, l'œuf, dont quinze générations d'artistes avaient méconnu la force de développement.

Les progrès dans le détail et la justesse de la musculature, dans la variété et la facilité des attitudes, dans l'exacte relation des proportions ont marché concurremment avec l'exécution de la tête et des membres de face : mais, chose intéressante, et, paraît-il, inévitable, à mesure qu'ils savent davantage, qu'ils se sentent plus de facilité, les peintres en profitent pour travailler négligemment et trop vite, pour faire du *chic,* lâcher

le trait en paraphes, le *bousiller,* exprimer les objets, les draperies par des à peu près rapides, sommaires, sans netteté, et qui ne sont point à leur place, et ils dessinent sans s'en inquiéter des formes trop courtes ou trop longues. On serait porté à prendre souvent les œuvres de cette période pour des œuvres de la décadence, si elles ne conservaient un caractère anguleux, grêle ou carré qui empêche de les confondre avec l'art gras, arrondi, souple de l'époque complètement savante et avec l'altération en mou, en lourdement court, en *diffus* qu'apporta, bientôt après, la décadence.

Bien que la peinture des vases ait eu sa propre initiative ou ait suivi celle de la grande peinture, on croit être certain aussi qu'elle s'est toujours tenue et d'assez loin derrière le bas-relief, art bien supérieur et qui attirait les vrais artistes, tandis que les décorateurs de pots pouvaient représenter dans l'art une classe analogue à celle de nos peintres d'enseignes, ou mieux, les vases ayant un rôle et un caractère religieux, à celle des gens qui sont employés aussi de nos jours à l'imagerie religieuse, grande ou petite.

Dans les bas-reliefs, dans ceux du moins qui, par leur saillie moins forte que celle de la ronde bosse, constituent spécialement le dessin taillé, le visage avec le pied de face ou celui-ci seul ne semblent apparaître que vers le commencement du ve siècle, comme on peut le constater par nos sculptures de Thasos au Louvre, et par celles de notre autel triangulaire des Douze dieux, qu'on prenne celui-ci pour une œuvre archaïque ou qu'on le regarde comme une imitation, faite plus tard, de quelque ancienne sculpture.

Dans les bas-reliefs du Parthénon et ceux de Phigalie, on voit souvent la tête avec un pied et une jambe, de face. Dans le bas-relief d'Orphée et d'Eurydice, qu'on croit de peu postérieur à ceux-là, on trouve les deux jambes de face; mais peut-être le caractère rond, gras et doux des formes permet-il de reporter cette sculpture vers l'époque alexandrine.

Dans une métope du Parthénon, Thésée a la jambe repliée derrière la cuisse, un peu comme dans les vases où j'ai relevé cette attitude. Avec bien d'autres, ce serait un exemple des imitations que les potiers faisaient des compositions et des poses imaginées par les sculpteurs.

Comme nous l'avons vu, les peintres, c'est-à-dire les dessinateurs, n'ont pu suivre que de loin la sculpture. Celle-ci a marché beaucoup plus vite, d'autant plus vite qu'elle a renoncé assez tôt au relief plat pour adopter dans ses bas-reliefs la saillie de la ronde bosse. Par parenthèse, le terme de bas-relief devient tout à fait impropre pour désigner ce dernier genre de sculptures, qui sont de pures moitiés de statues, de très hauts-reliefs. Dire fonds sculptés, sculptures engagées, serait plus exact.

Un exemple fort curieux des élaborations pénibles et nettement successives de l'art grec se retrouve dans les étapes qu'il a parcourues pour arriver à la fixation du type des Centaures.

En sculpture, nous ne voyons pas ce type avant les temples de Thésée et du Parthénon où il apparaît complet, achevé.

Dans les vases et dans les reliefs repoussés sur métal, nous suivons ses évolutions.

L'Égypte et l'Assyrie, en créant leurs divinités, à la fois humaines et animales, ne déplacèrent que la tête de l'homme ou de l'animal pour la transporter de l'un à l'autre. L'homme ou la femme à tête d'oiseau, de chat, de lion; le taureau, le lion, le bélier, l'oiseau à tête humaine, voilà la conception orientale.

La Grèce se donna un programme plus développé, entrepris avant elle par la Phénicie, fort probablement.

Sur un des plus anciens vases asiatiques du Louvre éclate l'idée nouvelle, qui est de déplacer non plus la tête seule mais toute une moitié du corps. Sur des plaques en métal repoussé, provenant de la nécropole phénicienne de Camiros dans l'île de Rhodes, le même problème est abordé : figurer l'homme-taureau ou l'homme-cheval, car pour l'antiquité orientale et gréco-orientale, le cheval et le taureau ont le même caractère, et figurent l'impétuosité et la force fécondante des eaux qui tombent du ciel ou qui courent à la surface de la terre.

A un corps d'homme entier on attachera l'arrière-train de l'animal; telle est la solution.

Le vase, du dessin le plus naïvement barbare, trace une espèce de sac court et triangulaire surmonté d'une tête en profil presque aussi grande que ce sac, au bas duquel passent les deux pieds, assez écartés pour qu'on y reconnaisse le désir d'indiquer un pas de course bien prononcé. Une ligne qui traverse une partie du sac marque sans doute une des jambes. Une saillie sur le devant et sur le haut du sac forme la poitrine. Au dos, à la naissance du cou, s'ajoute à cette informe figure et sans se fondre avec ses contours un arrière-train d'animal ailé assez svelte et beaucoup mieux dessiné.

Sur la plaque, qui en qualité d'œuvre sculptée est d'une exécution cent fois supérieure, l'homme assez bien proportionné, nu, modelé, coiffé à l'égyptienne, le buste et le visage de face, les jambes de profil, dans le style des métopes de Sélinonte à peu près, porte attaché à ses reins, sans que ses contours soient interrompus, l'arrière-train d'un animal qui, par suite de la hauteur du point d'attache, paraît bien plus petit que l'homme et donne l'idée d'un grand lévrier.

Cette façon de figuré amusa les artistes des époques savantes, car ils l'ont reproduite.

Avec les vases à figures noires, le dessinateur, devenu plus habile, cessa de se contenter d'une association de formes si rudimentaire et tenta de faire mieux.

L'arrière-train animal prit cette fois les proportions qu'il devait avoir vis-à-vis le corps humain et vint se relier plus adroitement aux lignes de



LE GÉANT SEYRON LIÉ AU ROCHER PAR THÉSÉE.

(Intérieur de coupe. — Musée du Louvre.)

celui-ci. La jambe de l'homme se termina par des sabots de bœuf ou de cheval, et se replia ou joua comme la jambe de l'animal. La cuisse humaine continuait la ligne du ventre de la bête, et les reins de celle-ci rejoignaient le torse de l'homme. Néanmoins, le contour du corps humain, des reins à la cuisse, continuait à traverser l'arrière-train animal.

On avait fait un grand pas. Il ne restait plus qu'à effacer ce contour et à changer entièrement les jambes d'homme en jambes de cheval. Ce progrès définitif vint assez vite, au bout de cent ans peut-être, ou même moins. Le Centaure complet se voit sur des vases à figures noires, d'une

époque avancée, il est vrai. Mais si on attribue ces dernières au IV[e] siècle, entre 400 et 350 avant J. C., celles où se voit le type antérieur doivent être du V[e] siècle. Elles appartiennent, elles aussi, à un état assez avancé de l'art, où abondent les détails musculaires.

Tandis que l'Égypte et l'Assyrie, disais-je, n'ont déplacé que les têtes qu'ils voulaient associer en une créature mixte, les Grecs se plurent surtout à échanger les moitiés de corps.

Le fleuve Achéloüs, par exemple, aura un buste humain sur un corps de serpent. Les Harpies, le Sphinx, les Syrènes deviennent des oiseaux à buste humain. Les Tritons, les Néréides ont un torse d'homme ou de femme sur le bas du corps d'un dauphin.

Le Minotaure apparaît pourtant dans les vases à figures noires avec la simple tête de taureau sur les épaules d'un homme, semblable à l'image frappée sur les médailles de la ville crétoise de Gnosse.

Les Géants, quand ils sont animalisés, ressemblent à l'Achéloüs ou aux Tritons.

La forme du Satyre a un peu varié ; on l'a moins étroitement uni à l'animal que les précédents.

Sur des vases à figures noires, qui ne sont plus primitifs, c'est un homme à crinière, à longue barbe, portant la même tête que les Centaures. Sur les vases à figures rouges, il est d'ordinaire chauve comme un philosophe, et il a des oreilles, une queue et des sabots d'animal, restant homme pour tout le reste.

Ces diverses formations de types divins secondaires, dont quelques-uns commencèrent dès les premiers pas de l'art grec ou gréco-phénicien, montrent bien que ses attaches égyptiennes et assyriennes ne furent pas des entraves pour lui. Il a toujours conservé la trace, la cicatrice pourrait-on dire, de ses racines premières, ensuite desséchées et séparées des tiges, mais il eut dès le principe ses recherches spéciales, son indépendance, son originalité.

Ayant abordé à part les plus singuliers parmi les faits curieux des progrès du dessin antique, nous n'avons plus qu'à reprendre sa marche générale. Elle nous donnera encore matière à réflexion et ne manquera pas d'intérêt.

Si nous reprenons les vases primitifs à figures noires, blanches, violettes et rouges mélangées, il faut y marquer tout de suite la série des sujets représentant des personnages couchés sur des lits de repos, de fête ou de mort, scènes analogues par le style à celles de nos bas-reliefs d'Assos, au Louvre, et de maints bas-reliefs ou de maints groupes en rondes bosses étrusques. Ce sont des gens à barbe

pointue, d'un caractère rappelant l'art assyrien, mais qui en diffèrent cependant.

On les dessine avec deux segments de cercles, l'un qui figure le torse, l'autre qui exprime le bas de la robe, sous laquelle sont cachés pieds et jambes ; la tête est de profil sur le buste de face, elle se retourne donc plus aisément que les têtes égyptiennes jadis posées sens devant derrière, et rappellent certains bas-reliefs assyriens.

L'art assyrien, mais bien plus souvent l'art de Persépolis, a suivi le même système, posant une tête qui, sur un buste de face, se tourne de profil, dans un sens opposé à la direction des jambes et des pieds.

Cette attitude, ce mouvement, mauvais, forcé, presque impossible, constituait cependant un progrès énorme que Ninive bien longtemps et Thèbes jamais n'avaient pu concevoir.

Mais ce progrès de l'époque primitive a dû rester cantonné dans quelques fabriques, plus directement influencées par l'art ionien ou phénicien, ou n'a pas dû paraître important, décisif, intéressant à bien des potiers grecs, car sur des vases à figures noires d'époque bien plus avancée et même sur des vases à figures rouges, on retourne encore parfois les têtes à l'envers comme en Égypte et en Assyrie.

On est surpris de ce qu'un progrès bien net, bien constaté, n'ait pas une impulsion plus vive, ne se répande pas alentour en un clin d'œil. L'artiste passe à côté et semble le dédaigner ou ne pas l'apercevoir. Pourtant les vases ne restaient pas relégués dans les localités où on les fabriquait. On les exportait par grandes quantités, et les diverses fabriques asiatiques, grecques, gréco-italiennes pouvaient comparer leurs produits réciproques. Il est vrai que les fabriques ont pu s'ouvrir successivement et n'être pas nombreuses à la fois dans les différents pays.

Une certaine routine, une division du travail s'étant établies dans un atelier de poterie, on n'en sortait plus. Ces ouvriers, esclaves, ignorants, plus adroits de la main que de la pensée, ne se souciaient pas de changer leurs procédés. On n'est pas sûr qu'ils n'eussent point chacun sa spécialité, l'un de nu, l'autre de draperie, celui-ci chargé de peindre tel ou tel personnage, et celui-là les détails d'ornements.

Il arrive souvent que, dans une composition de trois personnages, le principal, celui du centre, qui est aussi la divinité la plus importante, est bien mieux exécuté que les deux figures dont il est flanqué et qui sont relativement fort *lâchées*. Cela se voit dans des vases d'époque déjà avancée. Le système venait des Égyptiens et surtout des Assyriens et des Perses, qui donnent toujours infiniment plus de soin au faire des rois, des

dieux, de très grands personnages en un mot, qu'au rendu des personnages d'un ordre inférieur.

L'art ne s'est pas gouverné dans l'antiquité par les mêmes idées que les nôtres, et voilà un respect, une vénération qui, pour se traduire bien visiblement, pouvaient être assez funestes au progrès.

Quant à ces têtes de profil sur des bustes de face, soit dirigées dans le même sens que les pieds, soit dirigées dans le sens opposé, attitudes tellement forcées qu'elles sont inadmissibles et qui pourtant ne choquent l'œil et l'esprit que si on les analyse, elles ont persisté dans l'art grec, tant sur les bas-reliefs que sur les vases, jusque vers l'époque alexandrine. On voit l'une et l'autre dans l'autel des douze dieux au Louvre, dans les bas-reliefs du Parthénon et du temple de Phigalie; on retrouve la moins exagérée dans les sculptures du temple de Thésée. Mais le défaut n'existe plus dans les sculptures du Mausolée (aujourd'hui à Londres), dans celles du monument de Lysicrate à Athènes, ni dans celles du bas-relief de Neptune et Amphitrite à Munich, pour citer quelques spécimens de l'art devenu très savant.

Je reviens aux vases primitifs. Le profil de la tête y est sans fixité, le front suit parfois la ligne du nez, parfois il s'incline en avant, faisant un peu le V avec elle. Le nez est pointu ou arrondi, la lèvre supérieure courte ou longue, le menton long, gros ou petit, la tête allongée ou ramassée, sans qu'il y ait d'habitudes de dessin déterminées; quelquefois il semble que le type grec va se former, on s'en approche. La barbe conserve une attache et une coupe assez constantes; les cheveux tombent le plus souvent en longues boucles séparées autour du cou, comme ceux de la statue de l'Apollon Didyméen, en formant des espèces de couronnes frisées; l'oreille n'est jamais oubliée; l'œil est rond ou en amande, ou découpé avec des inflexions qui ne s'éloignent pas extrêmement des vraies sinuosités de son contour. Une théorie bizarre, et qui a sans doute ses motifs, fait peindre en violet la robe, la barbe, les cheveux, tandis que la chair reste noire.

Dans certains vases, dits corinthiens, et plus tard dans presque tous les autres vases grecs, la chair féminine est blanche; quelques hommes, je l'ai déjà dit, sont peints en blanc dans les premières fabrications, entre autres sur des vases de la Cyrénaïque.

Les personnages couchés, noirs et violets, ne montrent souvent ni pieds ni mains. Quelques-uns n'ont que la main et d'autres ont des pieds et des mains.

La main est souvent identique avec la main des statues égyptiennes.

Les draperies, droites, plates, sans détails intérieurs, rappellent l'art

assyrien, mais avec grossièreté. De même que dans cet art, on ne distinguerait pas les femmes des hommes, si ceux-ci n'étaient barbus.

La représentation des chars est fréquente, et celle des chevaux amène quelques singularités. Pour quatre de ces animaux le dessin donne deux corps, quatre têtes et huit ou seize jambes. Les figures rouges postérieures montreront aussi cette même peine à se débrouiller dans les attelages.



ARGUS TUÉ PAR MERCURE.

(Musée du Louvre.)

Cependant, et en vertu peut-être des influences assyriennes, les peintres ont un goût évident pour le cheval, le char, le harnais; ils y mettent de la finesse, de la précision, le soin du détail. J'ai déjà noté qu'ils aimèrent dans des œuvres un peu ultérieures à dessiner de face les jambes et le poitrail du cheval, sur lequel, en revanche, ils mettaient un cavalier à jambes et à tête de profil.

Dans les figures noires qui paraissent avoir suivi les essais primitifs, un type athlétique, assez barbare, tend à se fixer à travers les altérations

que chaque main d'ouvrier ou l'expédition hâtive de la peinture peut lui faire subir.

De forts pectoraux, des flancs droits et longs, évasés en haut, la fesse très saillante, la cuisse très grosse et arquée, le bas de jambe court, le mollet grêle accentuent ce type de gymnaste.

C'est en partie le type de la statue dite l'Apollon de Ténée, maintenant à Munich, dont on a un moulage à l'École des beaux-arts, le type qu'avec une incomparable supériorité la statuaire donna à l'Apollon qu'on attribue à Kamachos de Sicyone, Apollon dont tous les musées possèdent des copies ou des imitations, et dont notre Arès, au Louvre, semble être la suite et le développement.

Souvent aussi le buste des figures noires est court, et les jambes au contraire sont longues comme des fuseaux. Les bras paraissent d'ordinaire très courts et très minces. Toutefois, lorsqu'on dessine des cavaliers ou des conducteurs de chars, le bras, qui devient sans doute un point important pour le peintre, est en général grand, mais de forme bonne et vue attentivement.

Le potier néglige volontiers le pied et le bas de jambe; il les laisse se perdre en pointe d'une façon très grossière. Dans quelques figures, la distinction entre l'aspect des doigts du pied et de la main s'observe, au contraire, avec soin. Les peintres s'appliquent plutôt à détailler les bordures des tuniques, les ornements et les courroies d'armures, les ailerons ou appendices recourbés de ces bottines qu'on appelle endromides, qu'à indiquer les traits musculaires à l'intérieur du contour du corps. On peut reconnaître que la figuration noire toute entière s'occupe bien moins des indications musculaires que sa rivale aux figures rouges.

Les muscles au bras sont les plus rares. Le bas des pectoraux est, en revanche, le trait le plus fréquent, avec un muscle aux cuisses, un autre au mollet, un autre au ventre et quelquefois la rotule.

Certaines fabriques, bien plus que d'autres, paraissent avoir soigné la musculature. Il y a au Louvre, dans la salle du musée Campana qui contient les plus primitifs des vases à figures noires, une série de six pièces rangées parmi les vases corinthiens dont elles diffèrent beaucoup. Ces vases sont fort troublants, au point de vue de la date, par leur style particulier et fort varié. Ils sont attribués à la Cyrénaïque. Le système d'ornementation n'en est pas commun, et le dessin, qui mêle les hommes blancs aux noirs, qui aborde le Centaure encore incomplet, qui approche de très près le type régulier de la tête grecque, qui a aussi des allures étrusco-égyptiennes, qui en a d'autres tout à fait spéciales, retrouve à

travers ses diversités une même musculature qu'il détaille infiniment plus que ne le font les autres vases à figures noires.

Je trouve là un unique exemple des seins féminins exprimés par deux cercles avec un point au milieu.

Là, je vois des rotules indiquées par deux ou trois traits, un muscle qui se contourne sur le dessus de la cuisse, un autre muscle au-dessous de celui-là et venant rejoindre par-dessous aussi la rotule ; un muscle cernant le mollet d'une des jambes, la cheville indiquée en forme de figue ; deux muscles obliques traversant l'autre jambe ; deux muscles transversant sur un bras ; un muscle partant de l'un des pectoraux, décrivant un arc sur le ventre et venant finir à la naissance du contour de la cuisse ; les pectoraux séparés par une division médiane assez prolongée ; la cuisse s'attachant à hauteur de ceinture par un retour de ligne en crochet et rappelant les os saillants qu'on voit aux hanches de l'Apollon de Ténée.

Ces indications rappellent en partie celles des bas-reliefs assyriens et en partie apportent de nouvelles particularités. Je ne m'inquiète pas, bien entendu, de leur justesse.

La coupe du Polyphème, de même fabrique que la célèbre coupe du roi Arcésilas, faisant peser le silphium et qui date de 460 environ (toutes deux de la Cyrénaïque, sont à la Bibliothèque nationale), montre plusieurs lignes de côtes superposées le long des flancs étriqués de ces compagnons d'Ulysse.

Sur un autre vase de la Bibliothèque, où Hercule prend le vieux Nérée à bras-le-corps, le héros a des manches comme au bas-relief du guerrier de Marathon, qu'on croit de la fin du VIe siècle ; il a un muscle au biceps, deux muscles longitudinaux assyriens à un bras ; un de ses coudes est indiqué ; trois traits forment sa rotule ; un muscle court sur sa cuisse ; une ligne cerne son mollet, et une autre indique, avec un crochet pour la cheville, un long muscle assyrien, suivant tout le bas de jambe. Cette pièce, d'époque assez avancée, montre donc quelques rapports avec le dessin que je signalais dans celles de la Cyrénaïque où l'on a tant cherché l'expression musculaire. Sur un vase représentant un combat de personnages athlétiques, un trait pour les côtes et deux lignes sur le ventre, révèlent aussi une manière spéciale de comprendre la musculature. Mais seuls les artistes qui ont peint les figures rouges ont su observer et mettre à leur place les saillies musculaires, après être partis comme les précédents de l'imitation des bas-reliefs assyriens si énergiquement chargés de muscles plus ou moins exacts.

Il est à remarquer que les cavaliers, probablement par cela même

qu'ils excitaient le peintre à dessiner plus attentivement le contour du bras et de la jambe, ne lui laissaient plus de force pour ajouter au corps quelques traits d'anatomie intérieure.

C'est la science du dessin, la marche générale que nous étudions ici, non le charme individuel de telle ou telle œuvre. L'analyse est un peu sèche, mais elle ne porte pas sur des questions de goût plus ou moins vagues.

Les peintres de figures noires se rattachent jusqu'à la fin de leur fabrication à des traditions plus antiques, plus archaïques que leurs rivaux des figures rouges. Ils sont relativement conservateurs, surtout vers la fin, tandis que ceux-ci représentent la jeune école, hardie, aventureuse, alerte.

Je n'ai pas aperçu de femmes nues parmi les figures noires. Leur type, toujours drapé, a le contour, entre les reins et la cuisse, bien moins accusé qu'il ne se montre aux figures rouges.

Au début de l'art noir elles ont commencé par être habillées de robes qu'une ceinture coupe à la taille et qui tombent droit et carrément, sans plis, cachant toute espèce de contours, sauf sur quelques vases où le sein s'accentue par un profil à l'égyptienne, qui donne plutôt l'idée de la saillie de la corniche que celle d'une poitrine. Il y eut ensuite une tendance à évaser leur buste vers les épaules.

La draperie primitive indique quelquefois par des lignes de séparation le vêtement de dessus et celui de dessous. Sur les vases corinthiens, qui sont de style si archaïque, le dessinateur trace de temps en temps quelques plis ondulés, moyennement espacés, dont les groupes de lignes courent en sens divers, marquant des vêtements qui se superposent et rappelant le bas-relief d'Athènes, dit *de la femme en chair*.

La tête des personnages est presque toujours ou trop petite ou trop grosse pour le corps; aux femmes des vases corinthiens cette grosseur devient par moments d'une choquante disproportion.

Dans toute la première série de l'art noir jusqu'au moment où l'on réduisit le champ rouge à ne plus former que deux espèces de cadres, de tableaux réservés dans la couverte du vase, noire pour tout l'ensemble, il y a une singulière animation. Pour des gens qui procèdent des Égyptiens et des Assyriens, ils ont une vivacité, un entrain, une hardiesse, un goût naïf de la vérité ou plutôt d'une disposition vraie et mouvementée de leurs scènes, qui a bien paru aux époques reculées de l'Égypte, mais qui n'existait guère plus dans la sculpture contemporaine de Ninive et de Saïs, fort portée en revanche à la perfection du modelé, des détails, mais aussi à adopter des rythmes, des symétries, des espacements que

l'art rouge reprit pour son compte. On pourrait donc en conclure qu'au VIe siècle l'art grec phénicien travaillait d'après des traditions d'ateliers, où l'on prenait pour modèles les *anciennes* œuvres d'Égypte et d'Assyrie, tandis qu'au Ve siècle les Grecs s'intéressèrent aux transformations artistiques qui eurent lieu à partir du VIIe siècle dans ces mêmes pays d'Égypte



LE GÉANT TITYE TUÉ PAR APOLLON.

(Vase grec du musée du Louvre.)

et d'Assyrie, et dont les exemples seraient pour l'une les sculptures exécutées sous les dynasties de Saïs et pour l'autre les bas-reliefs de Koyoundjick, le dernier et le plus beau des palais élevés par les Assyriens à Ninive.

On peut relever encore quelques points intéressants dans ce primitif art noir, si mouvementé, qui aime à entasser les figures, les chevaux, à les placer les uns derrière les autres, à lancer les bras et les jambes des personnages à toute volée.

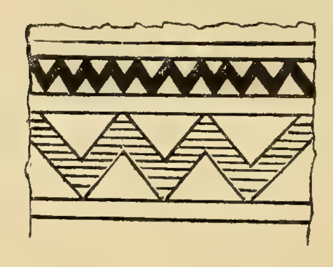
Il avait soin, d'ordinaire, de faire les personnages imberbes plus minces que les barbus, cherchant dans ses balbutiements à exprimer les formes sveltes de la jeunesse. Il se plaît à jeter au galop de tout petits cavaliers sur de bien grands chevaux ; mais ces cavaliers ont de la souplesse, une pose heureuse et des réussites de contour dans le dessin des bras et des jambes, comme je l'ai déjà dit. On serait tenté de penser que les cavaliers du Parthénon vinrent réaliser et fixer un idéal longtemps poursuivi dans l'art antérieur, et que la sculpture hautaine et initiatrice fut à son tour obligée d'emprunter à la peinture qui restait habituellement son humble suivante.

Les animaux, comme il est fréquent dans les arts égyptien et assyrien, viennent plus facilement que les hommes sous le pinceau ou plutôt sous la pointe qui érafle la terre.

La nouvelle école assyrienne de Koyoundjick, très éprise de détails, et d'ailleurs le goût spécialement ornemaniste des fabriques phéniciennes « en tous genres », ainsi qu'aurait pu déjà dire un marchand tyrien, représentent leur influence sur ces premières périodes de l'art noir, car on y voit se développer, se multiplier peu à peu les bordures de vêtements, les décors d'armures, les emblèmes sur les boucliers, les panaches sur les casques.

DURANTY.

(*La suite prochainement.*)



L'ORFÈVRERIE ROMAINE DE LA RENAISSANCE

AVEC UNE ÉTUDE SPÉCIALE SUR CARADOSSO

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



SCULPTEUR, Caradosso l'était cependant, et dans la plus haute acception du terme : ses contemporains sont unanimes sur ce point.

On considère comme son premier essai dans cet art, dont l'orfèvrerie et la gravure en médailles ne sont que des ramifications, l'importante Déposition de croix, en terre cuite coloriée et dorée, conservée dans une des chapelles de San-Satiro, à Milan. Cet ouvrage comprend treize figures en ronde bosse : à gauche, saint Jean, debout, les mains jointes, livré à sa douleur; derrière lui, Joseph d'Arimathie, éploré, la tête appuyée sur une de ses mains; ce personnage vénérable se reconnaît à son turban. Au centre, le Christ nu, étendu sur les genoux de sa mère évanouie; deux disciples, un homme et une femme, soutiennent le corps du divin supplicié, tandis qu'une autre femme soutient la tête de la Vierge. Plus loin, des spectateurs donnant un libre essor à leur douleur ou à leur indignation. L'énergie, on pourrait presque dire l'exagération de l'expression, tel est, en effet, le trait distinctif du Calvaire de Milan. Ce n'est pas la douleur muette ou la plainte résignée si admirablement rendues par le Pérugin dans sa Déposition de croix du palais Pitti : ces bouches ouvertes, ces têtes grimaçantes, à l'exception de la tête de la Vierge, qui est d'une beauté parfaite, font plutôt penser à un des coryphées de la pein-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVII, p. 411.

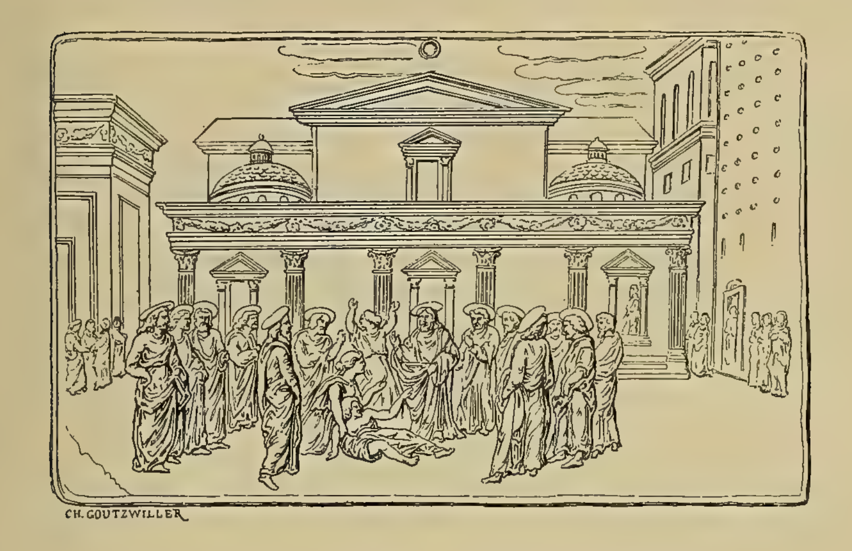
ture vénitienne, Crivelli, tandis que dans les draperies si dures et si anguleuses, on reconnaît l'influence d'autres champions des écoles septentrionales, notamment des fameux sculpteurs de la Chartreuse de Pavie, les Mantegazza.

C'est un dangereux honneur que d'avoir son nom inscrit dans le livre d'or d'un Vasari ou d'un Cellini : aussitôt il se fait dans l'esprit du lecteur une sorte de travail de cristallisation; on ne résiste pas au plaisir de développer des données souvent incomplètes; on rapporte à quelques artistes en évidence toutes les œuvres dont l'origine est inconnue. La postérité, de son côté, en cherchant à rétablir la vérité et à rendre à chacun ce qui lui appartient, risque de tomber dans l'excès contraire. Que de fois n'est-il pas arrivé aux esprits hypercritiques de ce siècle de dépouiller même des ouvrages qui étaient leur patrimoine incontesté ces riches auxquels les biographes d'autrefois ont tant prêté! Dans l'étude des œuvres de Caradosso nous aurons constamment à naviguer entre ce double écueil.

L'histoire du Calvaire de San-Satiro nous fournit à cet égard une précieuse leçon. Torre, dont la Description de Milan parut en 1674, est le premier, à notre connaissance, qui ait attribué cet ouvrage à Caradosso : « Les figures, dit-il, sont si belles, qu'il est permis de croire qu'elles sont toutes l'œuvre de Caràdosso Foppa, artiste fort habile dans ce genre de travail. » On le voit, l'auteur du XVII[e] siècle se fonde, non pas sur un texte ancien ou sur des analogies de style, mais uniquement sur la réputation faite à l'artiste par les écrivains du siècle précédent. Voici, d'autre part, que M. Caffi propose d'écarter Caradosso, parce que, d'après un document du temps, l'autel de la Pietà aurait été décoré en 1507 seulement, époque à laquelle le maître avait depuis longtemps quitté Milan. Mais n'y a-t-il pas mille manières de décorer un autel, au moyen de candélabres, ou d'un « palliotto » brodé, ou d'incrustations en pierres dures, etc., etc.?

On conçoit ma perplexité devant ces assertions contradictoires, et plus encore en présence des contradictions intimes entre la Déposition de croix et les ouvrages authentiques de Caradosso. Ayant soumis mes doutes à M. Bode, l'éminent conservateur des musées de Berlin, je reçus de lui une lettre dont il me permettra d'extraire le passage suivant : « Il m'est impossible de découvrir entre le style de la Déposition de croix et celui des bas-reliefs du baptistère situé dans la même église, la différence si considérable que vous me signalez. Si vous aviez vu de près ces bas-reliefs (placés assez haut), vous partageriez mon opinion : à savoir, que la Déposition peut parfaitement se rattacher à Caradosso, dans sa première manière. »

Depuis, la découverte d'une précieuse plaquette qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. Gustave Dreyfus, et dans laquelle son possesseur a immédiatement reconnu une œuvre de Caradosso, est venue dissiper mes doutes et confirmer l'opinion de M. Bode. Ce petit chef-d'œuvre, qui représente un miracle du Christ, nous offre, à côté des qualités les plus caractéristiques du maître milanais, — l'harmonie du groupement, la noblesse de l'architecture, évidemment inspirée de Bramante, un fini extrême, — quelques-uns de ces accents du terroir, de ces duretés que nous avons constatés dans la Déposition de croix. Les



UN MIRACLE DU CHRIST. PLAQUETTE DE CARADOSSO.

(Collection G. Dreyfus.)

draperies surtout, encore assez anguleuses, témoignent de l'influence des Mantegazza. Caradosso a donc traversé une période de tâtonnements avant d'atteindre à cette pureté de dessin qui est son plus grand titre à l'admiration de la postérité.

Un écrivain du xvie siecle, Lomazzo, fait honneur à Caradosso des bas-reliefs qui ornent le petit baptistère de San-Satiro, mentionné tout à l'heure, une des merveilles enfantées à Milan par le génie de Bramante. Ce témoignage mérite d'être pris en sérieuse considération. Hâtons-nous d'ajouter que cette décoration offre toutes les qualités propres aux médailles de Caradosso, une souplesse et une suavité prodigieuses. L'artiste a orné la frise, surmontant la rangée d'arcades inférieure, de génies nus faisant de la musique ou folâtrant. Du milieu de ces bas-reliefs, qui sont

au nombre de huit, correspondant aux huit côtés de l'édicule, émergent des têtes ou bustes en haut-relief (en terre cuite bronzée) se détachant sur un médaillon, comme les « imagines clypeatæ » des anciens. Ces têtes semblent reproduire les traits de compatriotes ou d'amis de l'artiste; dans l'une, on a vu le portrait de Bramante, dans l'autre, celui de Caradosso lui-même. Fait digne de remarque : six ou sept des portraits-médaillons de la façade du grand hôpital de Milan (dans les fenêtres gothiques du premier étage) représentent des personnages de tout point semblables[1]. On a loué l'heureuse disposition des bustes de San-Satiro, avec leurs regards levés vers le ciel; je serais plus porté à admirer leur facture à la fois si large et si harmonieuse.

Les fonctions d'orfèvre ou de joaillier ducal exigeaient autant de compétence technique que de discrétion : à la cour de Ludovic le More aussi bien qu'à celle d'Innocent VIII, à chaque instant, au lieu d'ouvrir le grand livre de la dette publique, comme on le ferait aujourd'hui, on dépose chez un prêteur sur gages les joyaux de la couronne. Négociations délicates et où l'expérience d'un expert tel que Caradosso était bien précieuse. Une lettre du 24 juin 1495, qui nous a été obligeamment communiquée par M. Caffi, nous montre l'orfèvre chargé d'une opération de ce genre : la ligue contre Charles VIII s'organisait, il fallait faire flèche de tout bois[2].

Un peu plus tard, le 12 décembre de la même année, Caradosso travaillait, dans sa boutique de Milan, à un « gorgarino » destiné au duc ou à la duchesse; le correspondant de Ludovic déclare que le dessin de ce joyau est « molto fantasticho ».

Après la chute de Ludovic le More (1499-1500), Caradosso résolut de se fixer à Rome, où il avait très certainement noué des relations, lors de ses précédents voyages, et où la protection de cet artisan d'intrigues qui s'appelait le cardinal Ascanio Sforza, le frère de Ludovic, lui ouvrit probablement aussi bien des portes. Entra-t-il immédiatement au service d'Alexandre VI? Nous en doutons; son nom, en effet, ne figure pas dans les comptes des dépenses de ce pape; il est vrai que pour cette période la section financière des archives pontificales nous est parvenue dans un état de mutilation déplorable.

1. H. de Geymüller, *Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, p. 34, 35.

2. Nous voyons Ludovic mettre en gage d'un coup pour environ 150,000 ducats de joyaux, sur lesquels on lui prête à peu près la moitié de cette somme : G.-G. Trivulzio, *Gioje di Lodovico il Moro... messe a pegno*. Milan, 1876.

En 1501, nous trouvons Caradosso en relations avec Louis de Gonzague, évêque de Mantoue; il lui offre divers ouvrages, parmi lesquels ce prélat déclare ne vouloir que les figures et têtes en marbre[1]. Il s'agit, selon toute vraisemblance, d'antiquités recueillies à Rome. Ce rôle de pourvoyeur d'antiquités n'avait rien alors qui répugnât aux artistes. Que de fois Raphaël ne consentit-il pas à se charger de négociations du même genre! Dans la suite, nous le verrons, la cour de Mantoue confia à l'orfèvre milanais une mission plus digne de lui.

En 1503, le maître semble être retourné pour quelque temps à Milan. Le 22 février, il est désigné, par l'œuvre du dôme, avec le Bramantino et plusieurs autres artistes, pour examiner le modèle d'une porte; le 22 juin suivant, « Caradossus de Foppa » fait partie des délégués « di Porta nuova »; le 26 juin, il est question de sa nomination comme membre d'un comité chargé de juger un concours; il est vrai que la même nomination porte que son père lui sera substitué, en cas d'absence[2]. Caradosso semble donc n'avoir pas prolongé au delà de cette époque son séjour dans sa ville natale.

Nous retrouverons notre artiste quand nous nous occuperons du pontificat de Jules II. Pour le moment, il nous faut revenir sur nos pas et faire connaissance avec ceux des compatriotes de Caradosso fixés à Rome du temps d'Innocent VIII.

A n'en juger que par son prénom et son lieu de naissance, l'un de ces maîtres, Pierre de Milan, serait identique avec l'habile médailleur dont la biographie et l'œuvre viennent d'être restitués avec tant de goût et de science par M. Aloiss Heiss[3]. Le fait que Pierre de Milan aurait modelé la médaille de Sixte IV et aurait, par conséquent, été en relations avec la cour pontificale, semblait confirmer l'identité de l'orfèvre et du médailleur. Mais voilà que M. Friedlaender révoque en doute l'existence de cette médaille[4]. Je craindrais à mon tour de manquer à la réserve qu'il faut apporter dans les études de ce genre en insistant sur le rapprochement des deux noms. Il me suffira donc de signaler mon hypothèse aux chercheurs à venir et de constater que, de 1485 à 1487, l'orfèvre Pierre de Milan toucha une somme d'environ 2,000 florins pour prix de vases en argent commandés par le pape.

1. D'Arco, *Degli arti e degli artefici di Mantova,* t. II, p. 97.
2. *Annali della fabbrica del duomo di Milano*, t. III, p. 124-126.
3. *Les médailleurs de la Renaissance,* 2e fascicule. Paris, 1882.
4. *Jahrbuch,* t. III, 1882, p. 196.

Ce sont des pièces d'argenterie aussi, des candélabres et des compotiers, que Pierre, de Cremo, localité située près de Crémone, exécuta pour Innocent VIII. Il reçut de ce chef, en 1487, environ 1,800 florins d'or.

La Vénétie était représentée par Bartolomeo di Tommaso, qui, pendant de longues années, remplit l'office de joaillier pontifical; la Ligurie, par Ambrogio Mantica, de Gênes. Ce dernier, un compatriote du pape, ne cessa de fournir à la cour pontificale des joyaux du plus grand prix : son nom rappelle celui d'un autre orfèvre génois, Benedetto da Mantica, qui fut condamné à la peine de mort à Sienne, en 1441, pour crime de fausse monnaie[1].

Citons encore un orfèvre espagnol, Alonsus de Tapia, de Séville, qui, comme un si grand nombre de ses confrères, se fit recevoir massier pontifical. Ce maître dora, en 1490, les têtes destinées à l'ornementation de la fontaine de la place du Vatican; il dora également 630 clous ou boulons destinés à l'ornementation d'une porte, et deux sonnettes ornées des armoiries du pape et placées à l'entrée du palais[2].

Quant à maître Nicolas, qui, d'après Vasari, aurait porté le titre d'orfèvre attitré d'Innocent VIII, et qui aurait eu l'insigne honneur d'être pourtrait par Mantegna, j'avoue n'avoir pas une seule fois rencontré son nom. N'y aurait-il pas là une de ces confusions trop fréquentes chez le père de l'histoire de l'art?

Une des plus précieuses pièces d'orfèvrerie exécutées pour Innocent VIII, l'épée d'honneur donnée au landgrave de Hesse, existe encore; elle nous a été signalée par M. Louis Courajod, qui l'a découverte au Musée de Cassel. Grâce à l'obligeance de M. A. Lenz, inspecteur du Musée, nous sommes en mesure d'en placer la description, ainsi que la gravure, sous les yeux de nos lecteurs. Cette arme remarquable mesure 1^{m},38 de long; la lame a 47 millimètres de large dans sa partie supérieure, 33 dans sa partie inférieure. De chaque côté du pommeau se trouvent, en relief, les armoiries pontificales d'Innocent VIII; la poignée contient, d'un côté, l'inscription : INNOCEN. CIBO. GENVEN. PAPA. VIII. PONTIFICA. SVI. ANNO. VIII.; de l'autre, celle de : (une fleur). INNOCEN. (trois épis). CIBO. (un épi). GENVEN. (une fleur). PONT. MAX. ANNO. SAL. MCCCCLXXXX [I]. Ces deux inscrip-

1. Gualandi, *Memorie*, t. IV, p. 131.

2. Dans ses savantes *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, notre regretté ami le baron Davillier a fait connaître plusieurs orfèvres espagnols fixés en Italie à l'époque de la Renaissance (p. 167, 187, 204, etc.). Le récent travail de M. Caffi nous permet d'ajouter à cette liste le nom de Giovan-Francesco, de Tolède, qui exécuta, en 1477, des candélabres en argent pour les religieuses du Monastero maggiore de Milan (*Arte antica Lombarda. Oreficeria*, p. 10).

tions sont gravées. La garde se compose de deux feuilles en forme de coquilles, de 55 millimètres de large. La lame offre, près de la poignée, les images gravées et dorées de saint Pierre, de saint Paul, d'une hauteur de 9 centimètres. Au-dessous de saint Pierre on lit : ECCE + GLADIVM + AD DEFENSIONEM + CHRISTIANEM (*sic*) + VERE + FIDEI + || INNOCEN + CIBO +



PORTRAIT DU PAPE ALEXANDRE VI, D'APRÈS UN DESSIN DE HOLBEIN LE VIEUX,

(Musée de Francfort.)

GENVEN + PP. + VIII + PONTIFICA + SVI + ANNO + VII, avec deux médaillons ornés, l'un des armoiries pontificales, l'autre d'un paon et de l'inscription : LEAVTE PASSE TOUT. Au-dessous de l'image de saint Paul sont tracées les paroles suivantes : INNOCEN + CIBO + GENVEN + PONT + MAX + ANNO + SAL + MCCCCLXXXX || ECCE + GLADIVM + AD DEFENSIONEM + CHRISTIANEM (*sic*) + VERE + FIDEI. Le fourreau se distingue par des ornements de

fleurs et de feuillage à jour, avec des médaillons émaillés, contenant, dans la partie supérieure, les clefs en sautoir; dans le bas, un paon également émaillé, avec la devise : LEAVTE PASSE TOUT. Le ceinturon enfin, autrefois décoré de perles et de pierres précieuses, nous offre, sur sa boucle, les armoiries pontificales émaillées. On voit, par ce qui précède, que les épées d'honneur, le « stocco benedetto », comptaient parmi les merveilles de l'orfèvrerie.



Sous le règne agité d'un Alexandre VI, au milieu du déchaînement de tant de passions étrangères, hostiles à tout ce qui s'appelle amour de la patrie ou amour de la vérité, vertu, noblesse, poésie, il semble qu'il n'y ait point eu de place pour l'art. Comment cette fleur délicate de l'imagination aurait-elle pu s'épanouir dans une société livrée aux calculs les plus égoïstes, aux distractions les plus coupables, ignorant la sécurité et, partant le recueillement, côtoyant sans cesse l'abîme? Qu'on ne nous objecte pas qu'Alexandre VI possédait quelques-unes des connaissances qui font l'amateur : l'eût-il voulu, son caractère, ses préoccupations, son entourage, les événements, tout l'eût empêché d'imprimer à l'art une direction nettement définie. Est-ce à dire que le travail latent, qui portait les écoles italiennes à leur apogée, ait été arrêté par l'influence néfaste des Borgia? Nullement. Après une éclipse d'une dizaine d'années, à peine Jules II monté sur le trône, Rome se couvrit des chefs-d'œuvre qui font aujourd'hui encore sa gloire. Par la force même des choses, la période intermédiaire, si elle n'abonda pas en résultats brillants, ne fut point perdue, en dépit d'Alexandre VI, pour le perfectionnement des procédés, la pénétration réciproque des différentes écoles, en un mot, pour ce vaste effort de concentration qui aboutit, dès les premières années du XVIe siècle, aux splendides créations de Bramante, de Michel-Ange et de Raphaël.

Les orfèvres en particulier durent éprouver une cruelle déception, si tant est qu'ils aient escompté la libéralité du nouveau pape. Les pensées d'Alexandre VI étaient ailleurs. Il se contenta, conformément aux traditions séculaires du saint-siège, de commander les roses d'or, les épées d'honneur obligatoires, les calices destinés à enrichir certaines églises, à des fêtes déterminées. Pour le reste, il s'en remit aux décisions du sort : périodiquement, la disparition de quelque haut dignitaire de l'Église faisait entrer dans son trésor les pièces les plus rares ou les plus somptueuses :



Raphaël Sanzio pinx. | T. de Mare sc.

LE TRIOMPHE DE GALATÉE

(Fresque du Palais de la Farnesine à Rome)

Gazette des Beaux Arts | Imp. Ch. Chardon

c'est ainsi qu'à la mort du cardinal Michiel il recueillit pour 150,000 ducats (7 millions et demi de francs) d'argent comptant, d'argenterie, de tapisseries. Pourquoi acheter, alors qu'il est si facile de prendre!

L'artiste auquel échut, pendant le règne d'Alexandre VI, c'est-à-dire de 1492 à 1503, la mission de fondre les roses d'or et de ciseler les épées d'honneur, porte un nom absolument inconnu, Angelino di Domenico de Sutri. Ce maître exécuta les épées distribuées en 1493, 1494, 1497, 1498, 1501 (peut-être aussi celles des autres années), ainsi que les roses distribuées en 1493, 1494, 1495, 1497, 1499, 1501, 1502.

Dans son précieux travail sur les collections de la veuve de César Borgia, M. Bonnaffé nous fait connaître un autre chef-d'œuvre de l'orfèvrerie romaine de la fin du xve siècle : l'épée, à poignée d'or, ornée d'émaux, du fils d'Alexandre VI[1]. Cette épée appartient aujourd'hui au prince de Teano, ou pour l'appeler du nom qu'il porte depuis la mort de son père, le duc Caetani, de Rome.

Le trésor des rois d'Espagne s'enorgueillit longtemps aussi de la rose offerte à Isabelle la Catholique, en 1493. Ce joyau, d'après un inventaire inédit qui nous a été communiqué par le baron Davillier, se composait d'une tige montée sur un pied et donnant naissance à neuf branches couvertes de feuilles d'une grande élégance; le tout en or avec un saphir au sommet[2].

Je ne sais si Caradosso a gravé des monnaies ou modelé des médailles pour Alexandre VI, mais je puis affirmer que les premières en date des monnaies de ce pape eurent pour auteur un artiste de Ferrare, Giovanni Maria. Ce maître est en effet qualifié de « sculptor testæ S. D. N. pro imprimendis monetis cudendis », dans un document du 1er novembre 1493.

Un compatriote de Jean Marie, l'orfèvre Bernardin de Modène, grava, quelques années plus tard, en 1496 ou en 1497, le sceau destiné aux quittances de la Chambre apostolique.

Le peintre favori d'Alexandre VI était un Ombrien, le Pinturicchio. C'est également à des orfèvres de l'Ombrie que le pape confia l'exécution d'un des rares ouvrages dus à son initiative : les statues d'apôtres, en argent doré, destinées à la chapelle pontificale. Les noms des maîtres chargés de ce travail, de 1493 à 1498, sont peu connus : quatre d'entre eux avaient pour patrie Foligno; Bernardino di Viviano (aussi appelé

1. *Inventaire de la duchesse de Valentinois, Charlotte d'Albret, veuve de César Borgia.* Paris, 1878, p. 53.

2. Archives de Simancas. Inventaire de 1505.

Benedetto) et son neveu Feliciano di Antonio, Antonio et Luca ; les deux autres, Angelino et Domenico, étaient de Sutri.

Une épée d'honneur, un des rares débris de tant de trésors, nous fait connaître l'état de l'orfèvrerie romaine pendant le règne d'Alexandre VI, de même qu'une autre épée nous avait révélé les principes en honneur du temps d'Innocent VIII. La Renaissance a fait de grands progrès dans ces quelques années, sans toutefois que l'orfèvre employé par Alexandre VI — c'était probablement Angelino de Sutri — ait réussi à s'assimiler entièrement les motifs qu'il emprunte à l'antiquité. Son dessin est moins pur que celui de son prédécesseur et surtout que celui de l'auteur du « stocco benedetto » de Nicolas V, gravé ci-dessus. — L'épée d'Alexandre VI date de 1498 ; elle fut donnée par le pape à Bogislas X, duc de Poméranie. Nous sommes redevables à un érudit de la plus haute valeur, enlevé prématurément à la science, M. le docteur Richard Dohme, de la photographie de cette arme précieuse, conservée au Musée Hohenzollern, au Monbijou-Palais de Berlin.



Dans une rue étroite et de peu d'apparence, donnant d'une part sur le Tibre, de l'autre sur cette Via Giulia qui a conservé un si grand air de sévérité et de distinction, et comme un parfum du XVIe siècle, s'élèvent, à côté de la petite église de Saint-Éloi, trois maisons modestes portant chacune, sur une plaque de marbre, l'inscription : DOMVS VNIVERSITATIS NOBILIS ARTIS AVRIFICVM ET ARGENTARIORVM VRBIS, maison de la noble corporation des orfèvres et argentiers de Rome. Malgré de cruelles mutilations, l'église proclame aujourd'hui encore la noblesse de son origine : on en a longtemps attribué le dessin à Bramante, nom auquel M. de Geymüller propose de substituer celui de Raphaël. Quant aux maisons, leur intérêt réside dans les souvenirs qu'elles rappellent : berceau de la corporation des orfèvres, elles n'ont cessé, depuis trois siècles et demi, de servir d'asile aux représentants d'un art qui a jeté un si vif éclat sur les bords du Tibre.

Jusqu'au règne de Jules II, les orfèvres et les argentiers de Rome étaient rattachés à la corporation des selliers et des forgerons, établis dans l'église San-Salvatore delle Copelle ; cette association n'a rien qui doive nous surprendre : ne savons-nous pas que les orfèvres florentins formaient une section de l' « arte della seta », la corporation des fabri-



BUSTE EN MARBRE D'ALEXANDRE VI.

(Musée de Berlin.

cants d'étoffes de soie, et que le plus grand des poètes du moyen âge, Dante, était affilié à la corporation des apothicaires !

Les statuts conservés dans un manuscrit du fonds ottobonien, à la Vaticane, nous apprennent que dès le xv[e] siècle, peut-être même plus tôt, le travail des matières d'or et d'argent était soumis, à Rome, à un contrôle sévère : nous y relevons la défense faite aux orfèvres d'employer l'or au-dessous d'un certain titre, l'obligation de soumettre les objets qu'ils ont fabriqués à un expert qui marquera des lettres S. P. tout objet en argent dont le titre est inférieur à celui de l'esterlin (minoris valoris quam de argento sterlini), des lettres S. P. R. ceux d'un titre supérieur.

Sixte IV avait, au xv[e] siècle, donné les plus grands soins à l'organisation des corps de métiers de sa capitale ; on lui doit notamment la fondation de l'Académie des peintres de Saint-Luc. Son neveu Jules II eut à cœur de compléter son œuvre : il ne put donc que voir d'un œil favorable l'acquisition faite, le 25 juin 1508, par les orfèvres de Rome, d'un terrain situé sur les bords du Tibre, terrain sur lequel ils se proposaient d'élever une église[1]. En 1509, les orfèvres, désirant régulariser leur situation, demandèrent et obtinrent l'autorisation de fonder une corporation distincte et de consacrer une église à leur patron saint Éloi. Une bulle du 12 des calendes de juin (21 mai) consacra l'existence de la nouvelle « Università », — c'est le titre que l'on donnait aux corporations dans de certaines villes italiennes ; — elle l'autorisa également à faire bâtir, dans la Via Giulia, une église dédiée au saint orfèvre du roi Dagobert, enfin à se réunir toutes et quantes fois que les affaires professionnelles l'exigeraient.

Les orfèvres se mirent à l'œuvre sans retard, peut-être même avec trop de précipitation, car nous voyons que dès 1514 l'église de la Via Giulia tombait en ruines. Par décision du 6 décembre de cette année, les directeurs de la voirie, les « magistri viarum », en ordonnèrent la démolition ; ils attribuèrent à la corporation, en échange du terrain de la Via Giulia, un terrain situé un peu plus loin, du côté du Tibre ; c'est sur ce terrain que s'éleva la nouvelle église, ainsi que quelques maisons de rapport, qu'on loua de préférence à des membres de la corporation. Cette fois-ci, on procéda avec plus de mesure ; nous savons en effet que ce fut le 24 juillet 1526 seulement que le maître maçon Giacomo di Verolo da Caravaggio fut chargé de doter le sanctuaire de la coupole qui devait en compléter la décoration.

Le règlement des orfèvres romains ne brille ni par la netteté de la

1. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli* xv, xvi e xvii, t. II, p. 312, 313.

classification ni par l'élévation des principes. Point de considérants éloquents, tels que ceux qui abondent dans les édits de la République florentine ou dans ceux d'Henri IV, de Louis XIV, de la Révolution ; nulle idée de l'importance sociale ou économique de leur art. L'article 1er prêche la concorde entre les membres de la corporation ; c'était parler d'or. L'article 2 détermine le mode de votation, par fèves blanches et noires. Puis viennent des dispositions d'ordre administratif, relatives à la nomination ou aux droits des syndics, des camerlingues, des consuls, des notaires, ou encore d'ordre judiciaire : la procédure à suivre en cas de litiges, etc., etc. Un article plus intéressant est celui qui établit, pour le jour de la Saint-Éloi, un dîner obligatoire, offert par les consuls aux syndics, à raison d'un ducat d'or par tête. Quel dommage que l'on ait oublié de nous faire connaître le menu de ce festin assurément fort copieux ; il y aurait eu là de curieuses révélations. Les droits d'admission sont peu élevés ; trois ducats pour celui qui veut ouvrir boutique ; un ducat pour celui qui travaille au service d'un autre. Il en est de même de la cotisation : 5 jules par an pour les maîtres « imbossolati », c'est-à-dire ayant voix délibérative ; 3 jules pour les autres ; 1 jule pour les compagnons. Seuls, les orfèvres attachés à la monnaie pontificale payeront une redevance plus forte : un ducat pour le maître (padrone) de la monnaie, autant pour l'essayeur, deux ducats pour les surveillants et vérificateurs. Le règlement détermine en outre les marques afférentes à chaque titre d'or ou d'argent : l'argent ayant la valeur des bolonais sera marqué S. P. Q. R., celui de la valeur des carlins, Roma et les clefs. Chaque pièce portera en outre le poinçon du maître qui l'a fabriquée.

A côté de prescriptions d'un formalisme étroit, mesquin, on constate des préoccupations témoignant de l'esprit d'humanité ou du légitime orgueil qui animait la corporation : obligation de consoler les affligés, de visiter les malades, d'accompagner les morts à leur dernière demeure, ou mesures destinées à protéger le public contre les fraudes. Certes, il y a dans ces bonnes vieilles mœurs un côté profondément honorable, presque touchant, malgré la médiocrité de la pensée et de l'expression. Singulier contraste ! si profondément artistes dans leurs œuvres, si bourgeois dans leur conduite ! Les leçons d'un Benvenuto furent impuissantes — heureusement — à réagir contre une tradition plusieurs fois séculaire, faite de dévotion, de prudence, presque de pusillanimité.

En 1509, l'année de sa fondation, la corporation des orfèvres de Rome comptait quarante-deux membres, chiffre sensiblement égal à celui des orfèvres et joailliers de Florence qui, du temps de Laurent le Magnifique, occupaient quarante-quatre boutiques, non compris trente boutiques de

batteurs et de fileurs d'or. Les adhésions nouvelles se produisirent avec une certaine lenteur; pendant longtemps, elles suffirent à peine à combler les vides que la mort produisait dans les rangs de la corporation; en 1538 encore, le nombre total des adhérents ne s'élevait qu'à quarante-cinq. Ce n'est qu'à la fin du siècle que les sectateurs et émules de saint Éloi se multiplièrent sur les bords du Tibre : lors du recensement fait en 1578, ils étaient soixante-douze ; mais on ne comptait plus parmi eux des maîtres de la valeur de Caradosso, de Gaius, de Benvenuto.

Les noms de quelques-uns des fondateurs de la corporation méritent d'être signalés à l'attention du lecteur. Nous citerons un Génois, Lorenzo Grosso, et quatre Lombards, Giovanni Battista Crivelli, Caradosso, Paolo Arsago, Lodovico de Milan, probablement Lodovico de Capitaneis, le frère du malheureux orfèvre assassiné par Benvenuto ; cinq Toscans, Angelo Fiorentino, Andrea Fiorentino, Raffaele de Florentia, Sigismondo Fiorentino et Francesco d'Antonio, de Sienne; un enfant des Marches, Antonio Semerino (da San-Marino), l'ami de Raphaël; le Français Jachetto; l'Espagnol Pietro Bernardo; enfin, parmi les Romains ou sujets des États pontificaux : Santo di Cola, Michele Jovenale, Nardo di Antonazzo, probablement parent du peintre du même nom, et Domenico de Sutri.

EUGÈNE MÜNTZ.

(La suite prochainement.)



EXPOSITIONS DIVERSES A PARIS

I

EXPOSITION INTERNATIONALE DE PEINTURE

GALERIE GEORGES PETIT



L nous est revenu que beaucoup de nos artistes ne voyaient pas sans déplaisir l'exhibition annuelle des œuvres de leurs confrères les plus distingués de l'étranger. Il faut pourtant qu'ils en prennent leur parti; nous ne connaissons pas de loi qui interdise le libre échange des produits de l'art; s'il y en avait une, il faudrait se hâter de l'abroger dans l'intérêt même de ceux qui se plaignent. Nos peintres ont une déplorable tendance à tourner dans le même cercle. Ils se regardent les uns les autres en se livrant à cette occupation monotone, et si d'aventure l'un d'eux semble y apporter une grâce un peu nouvelle et entraîne à son profit les regards du public, aussitôt des voisins s'empressent de lui emboîter le pas et de copier son allure. Ainsi les Salons s'enchaînent, rivés l'un à l'autre par des traditions de succès qui n'ont rien à voir avec les traditions de l'art. On dit que la majorité des peintres s'accommoderait de cet état de choses; nous nous permettrons de le déplorer, et de leur faire remarquer qu'il n'est pas en leur pouvoir de contraindre le public à renfermer son goût et ses plaisirs dans des limites aussi étroites.

L'exposition internationale de l'an dernier nous a permis de voir ce que font les Menzel, les Millais et plusieurs autres peintres qui n'envoient jamais leurs ouvrages au Salon; nous en savons un gré infini aux organisateurs de l'exposition. Cette année, nous sommes appelés à prendre connaissance d'autres manifestations de l'art qu'il est tout aussi bon de connaître; il en sera de même l'an prochain et les années suivantes, tant

qu'il y aura des artistes dissemblables à la surface du globe et des gens de bonne volonté pour les attirer à Paris et nous montrer leurs ouvrages.

Nous avons publié dernièrement dans la *Chronique*[1] quelques renseignements sur l'organisation de l'entreprise et la liste du comité de patronage qui assure son caractère international; nous n'y reviendrons pas. Il est bon de rappeler pourtant que, sur les douze peintres qui prennent part à l'exposition, neuf seulement se renouvellent annuellement; trois sont à demeure dans la galerie de M. Georges Petit pour faire les honneurs de la maison à leurs invités, et, comme de juste, ils réservent chaque fois quelques pans de muraille à leurs propres ouvrages. Ce comité, composé de MM. Alfred Stevens, de Madrazo et de Nittis, en agit comme chez soi, et de fait il est maître daus sa maison, par conséquent libre d'y ouvrir un Salon privé, tous les ans, suivant la coutume imaginée par la Société des aquarellistes, qui n'a pas à s'en plaindre.

Parmi les invités, la France est traitée avec courtoisie, quoique peut-être un peu trop cérémonieusement. On lui donne trois places, c'est fort bien, mais elles ne peuvent être occupées que par des membres de l'Institut. Si cette démarcation flatteuse avait été établie par quelque peintre venu des antipodes dans toute la fraîcheur de ses illusions, il n'y aurait qu'à remercier poliment, le monde officiel étant seul visé dans le code du cérémonial international; mais les choses ne se passent pas ainsi. Les trois aimables étrangers dont nous sommes les invités vivent depuis trop longtemps parmi nous pour ignorer que l'art français a cessé de compter dans son sein des classes privilégiées; il n'admet plus d'autre hiérarchie que celle fondée sur le talent individuel. Nous n'avons rien à leur apprendre à ce sujet; le temps est loin chez nous où l'habit brodé faisait le peintre; nous nous sommes déshabitués de le croire en voyant certains de nos plus vaillants artistes mourir sans avoir réussi à passer les manches de ce vêtement tant désiré.

La politesse de MM. Alfred Stevens, de Madrazo et de Nittis est-elle donc une politesse un peu narquoise? On l'a dit en divers lieux, mais nous ne voulons pas le croire. Cependant, si leur intention est, comme nous le supposons, d'exposer en public le bilan annuel et international de la peinture contemporaine, nous pensons qu'ils feront bien à l'avenir, de ne pas s'arrêter à des distinctions surannées et de faire leurs invitations dans tous les mondes. L'Institut est certes fort respectable, la plupart de nos meilleurs artistes en font partie; mais les « nouvelles couches »

1. Voir le numéro du 5 mai 1883.

ont du bon. MM. de Nittis, Madrazo et Stevens en savent quelque chose. Supposons Français ces excellents peintres; avec tout leur talent, pourraient-ils aspirer à l'Académie? Nous ne le pensons pas; mais alors ils ne seraient donc pas compris parmi les invités de la maison où ils reçoivent aujourd'hui les autres, grâce à leur qualité d'étrangers? Gageons qu'ils trouveraient moins légitime le mode de sélection imaginé par le comité.

Et puis, quel est le véritable caractère de cette exposition? Elle prétend, il nous semble, montrer les formes actuelles de l'art dans les différentes nationalités et dénombrer les forces vives de chaque pays : par quelle singularité a-t-on été chercher, pour représenter l'art français du présent, des peintres qui, de l'avis de tous, appartiennent au passé, et ont glorieusement acquis le droit au repos? L'Académie elle-même, puisqu'il ne faut pas regarder en dehors d'elle, renferme un certain nombre d'artistes qui sont encore dans toute la force de leur talent : il est fâcheux qu'on ne les ait pas conviés des premiers, à la suite de Baudry, qui a jeté un si vif éclat sur l'exposition de l'an dernier. Les doyens, comprenant qu'il n'y avait là rien d'offensant pour eux, auraient volontiers cédé leur tour, quitte à entrer en lice le jour où ils y seraient provoqués par leurs contemporains de gloire à l'étranger.

La mode fournit un appoint considérable à la valeur des tableaux : les chefs-d'œuvre eux-mêmes ne sont pas à l'abri de ses caprices. Le vénérable M. Robert-Fleury n'a pas fait de chefs-d'œuvre, que nous sachions; il a peint de fort bons ouvrages à la mode de 1845, qui n'est pas la mode de 1883 : c'est le plus gros reproche que l'on puisse raisonnablement faire aux différents tableaux exposés dans la salle de M. Georges Petit. Les hommes du métier ne rient pas; ils examinent avec respect et récapitulent en eux-mêmes la somme de talent dépensée dans ces toiles d'autrefois. Il ne leur faut pas beaucoup d'attention pour rendre au peintre la justice qui lui est due; son savoir est indiscutable : « Voici, disent-ils, un raccourci de bras qui déconcerterait la plupart d'entre nous, et ces têtes, elles sont bien peintes, en vérité; il n'y a pas à dire, la scène est judicieusement exposée, on torture bien ces malheureux hérétiques; la *Décapitation de Marino Faliero* est correcte. On comprend que tous ces inquisiteurs, ces Charles-Quint, ces Benvenuto Cellini, ces Galilée, aient vivement impressionné le public de 1845. Mais le décor a vieilli : les archéologues nous ont appris depuis à donner d'autres crocs-en-jambe à la vérité historique, et puis cette peinture est vraiment un peu trop cuite. Bref, cela n'est plus dans le mouvement. »

Ainsi disent les peintres, et ils s'en vont se demandant s'il est bien sûr

que leurs peintures paraîtront être « dans le mouvement » à ceux qui les verront quand il sera écoulé une quarantaine d'années.

M. Cabanel, le second invité français, compte toujours parmi les peintres militants; il est un des assidus des Salons annuels et il continue à y régner en maître, sinon par ses œuvres, du moins par l'importante clientèle de peintres qu'il doit à son enseignement. Il faudrait cependant user d'une bonne volonté exceptionnelle pour considérer cet excellent artiste comme le représéntant attitré de la peinture française au moment où nous vivons. Les tableaux qu'il peint depuis quelques années ne valent pas ceux de certains de ses disciples; c'est à ces derniers qu'il fallait s'adresser pour donner une idée juste de l'une des forces actives de notre art national. Le *Portrait de M. Armand* est certainement d'une tenue excellente, mais les autres portraits exposés, comme les tableaux *Rebecca et Éliézer* et *les Noces de Tobie*, sont des œuvres tellement assagies par l'extrême maturité de l'artiste qu'il eût été préférable de les laisser où elles étaient : on y aurait gagné de ne pas troubler la jouissance de ceux qui les possèdent.

M. Hébert, le troisième et dernier académicien de la série, a dû causer quelque surprise à ses hôtes de la rue de Sèze. Le peintre de la *Mal'aria* a vu s'accroître, avec les années, le caractère un peu maladif de son talent. Les portraits de femmes qu'il envoie régulièrement au Salon, quand ce ne sont pas d'inconsolables Saphos, paraissent livrés à un mal interne qui les consume. Ces figures élégiaques semblent faire au spectateur des confidences d'outre-tombe; nous comprenons qu'elles ne trouvent pas beaucoup d'auditeurs complaisants. Le public n'est pas à la poésie, ni surtout au genre macabre. Peut-être y viendra-t-il, gagné à son tour par la névrose que certains écrivains naturalistes s'efforcent de mettre à la mode, toujours est-il que M. Hébert était un peu oublié dans ces derniers temps. L'Exposition internationale lui ménage un regain de succès; nous en sommes heureux pour nous et pour lui, car il a un très réel talent, et ce talent, d'essence fine, lui appartient en propre. Il vit et vivra par lui-même ; il n'a pas fait d'élèves. Qu'on aille revoir le *Matin et le soir de la vie* avec sa belle silhouette de jeune femme, de tournure si fière dans sa jupe rose fanée; n'est-ce pas une belle peinture? Et la *Tricoteuse*, au doux visage si tendrement caressé par les rayons du soleil, ne forme-t-elle pas un ravissant tableau de genre, d'une grâce pénétrante et toujours jeune, un tableau comme on n'en fait plus depuis que les peintres ont cessé de penser et de composer leurs ouvrages. Le décor nous gâte un peu les autres toiles de M. Hébert; il satisfait insuffisamment au besoin de plein air dont nous sommes possédés, à ce que l'on

affirme dans tous les ateliers de peinture de Paris. Cependant, *les Filles d'Alvita* et la *Pastorella* ont bien leur charme, et nous avouons éprouver un



ÉTUDE DE JEUNE FEMME, PAR M. DE NITTIS

(Fac-similé d'un dessin au crayon de l'artiste)

vif plaisir à contempler cette poétique vision de femme en deuil qui promène sa rêverie sous les ombrages de l'*Allée :* il y a là un sentiment de la

nature qui, pour être de source plutôt intellectuelle que réaliste, ne nous en émeut pas moins. Grâces soient donc rendues aux organisateurs de l'Exposition internationale de nous avoir permis de revoir ces toiles d'antan et d'y retrouver des émotions disparues. Non, la peinture de M. Hébert n'est pas morte : elle est comme ces vieux flacons qui, dans leurs formes un peu anciennes, conservent le parfum qu'on y mit autrefois.

Le voisinage bruyant des peintures de M. de Madrazo n'est pas pour faire du tort à celles de M. Hébert. Le contraste est frappant, et, nous devons le dire, s'il fallait y voir un indice du chemin parcouru par l'art dans ces dernières années, on serait fort embarrassé de prononcer s'il y a eu progrès ou recul. L'éclat du jeune peintre espagnol peut séduire bien des gens ; mais il en est d'autres qui regretteront l'absence des qualités de goût, de distinction qui relèvent la peinture un peu mièvre de M. Hébert et cette volonté, souvent couronnée de succès chez celui-ci, de s'élever au-dessus de la représentation matérielle des choses. Les tableaux de M. de Madrazo sont haut montés en couleur, mais ils ne sont pas d'un coloriste : la discorde est dans sa palette. Son portrait de *Mme la comtesse P. W.* choque par la violence des tons qui s'y disputent avec aigreur ; dans celui de *Mme S.*, blanc sur fond bleu, l'harmonie est plus tranquille; la tête paraît jolie, mais le modèle y est bien pour quelque chose ; quant aux bras, celui qui s'allonge au premier plan laisse beaucoup à désirer sous le double rapport du dessin et de la peinture. Dans la *Sortie de bal masqué,* M. de Madrazo a voulu établir qu'il savait à l'occasion contenir la fougue de son pinceau et l'asservir à des besognes minuscules : il a réussi une fois de plus à prouver son habileté, et c'est tout. De tableau, nous n'en voyons pas dans ce cadre, ou plutôt il y en a un dans chaque groupe : la sensation optique n'y gagne rien ; l'œil inquiet, déconcerté, ne sachant où se poser, se sent agacé des notes aigrelettes qui l'assaillent de toutes parts. Le groupe des cochers fait exception cependant ; c'est un bon morceau de peinture, comme M. de Madrazo en a fait quelquefois et comme il pourrait en faire presque toujours, s'il consentait à se défier de son habileté.

Trop de confiance, voilà ce qui perd les artistes, même les mieux doués de notre temps. Les débuts de M. Munkacsy ont été des plus heureux ; mis en goût par ses épisodes de la vie hongroise, où le peintre se jouait si agréablement avec les tons gris, le public et la presse ont fait un accueil chaleureux à sa grande composition du *Christ devant Pilate.* Cependant certains critiques, plus éveillés que les autres ou moins bienveillants, crurent devoir faire des réserves ; l'artiste, disaient-ils, a le tort de recourir à des pratiques culinaires qui ont perdu toute une école

d'hommes de talents en Italie ; le roux dont il lie ses colorations est sans doute fort utile pour les discipliner et leur donner l'apparence de l'unité, mais cette harmonie factice est attristante à voir, on ne tardera pas à s'en lasser.

M. Munkacsy veut-il donc donner raison à ces prophètes de malheur? Le fait est que le grand paysage et le tableau de fleurs qu'il a exposés sentent le brûlé ; quant au *Portrait M. J. K.* le travail de préparation en semble plus complexe ; on croirait qu'après avoir été roussi selon la formule, on l'a glacé, comme un fruit de conserve, sous une couche épaisse de vernis. Le comité aura beau changer de place ces toiles mal venues, elles feront toujours le même effet. M. de Munkacsy a une revanche à prendre.

Les tableaux exposés par le peintre russe, M. Chelmonsky, nous étaient presque tous connus ; on les revoit avec plaisir. Comme son compatriote M. Vereschagine, il traite de sujets dont le caractère d'étrangeté saisit au premier abord. Quant à se prononcer sur la véracité du peintre, il n'y faut pas songer ; la Russie est loin, les moyens de contrôle nous échappent. A considérer sa manière de faire, M. Chelmonsky nous semble fort préoccupé de l'exactitude ethnographique ; ses paysans et ses cosaques sont sérieusement étudiés ; mais il faut y regarder de près, car il peint sombre. Il dispose ses masses avec un vif sentiment du pittoresque ; son défaut est de les noyer dans des couches de noir et de ne pas savoir donner leur valeur relative aux tons brillants des passementeries ou des costumes de femmes ; les rouges, notamment, semblent des traînées de feu qui sortent du cadre. En somme, M. Chelmonsky réussit plus particulièrement les tableaux monochromes ; c'est un excellent paysagiste de neige ; il impressionne et donne la sensation de choses nouvelles ; en voilà plus qu'il n'en faut pour lui assurer un rang distingué parmi les peintres.

L'Angleterre est représentée par MM. Colin Hunter et G.-F. Watts. Du premier, on nous montre des marines intéressantes, consciencieusement étudiées, trop peut-être : pendant que le peintre s'acharne aux détails inutiles, l'émotion s'en va. Le jour où M. Watts voudra être moins exact, il y a des chances pour que sa peinture nous charme davantage ; c'est un artiste fort, beaucoup mieux outillé que la plupart de ses compatriotes ; par contre, on aimerait à lui voir mettre dans ses tableaux un grain de cette poésie qui embaume la plupart des peintures anglaises, même celles dont la valeur graphiqne est insignifiante.

M. Watts tient une grande place dans l'école préraphaélite d'Angleterre ; cependant son esthétique est d'une époque plus récente ; ce pré-

curseur arrive en retard de près d'un siècle, juste à point pour voir mourir Jules Romain et s'emparer de ses pratiques détestables. On n'imaginerait rien de plus tourmenté que la peinture de M. Watts; son originalité consiste à peindre des convulsionnaires aux corps démesurément allongés et à supprimer les têtes, sans doute parce qu'elles nuisent à la physionomie. Le dessin de ses *Ève*, de ses *Caïn*, de *Paolo et Francesca de Rimini* est d'une incorrection enfantine; quant aux colorations, elles n'ont ni charme ni justesse. L'aspect de toutes ces incohérences a cependant une certaine fierté; c'est la seule qualité que nous leur reconnaissions. On a comparé M. Watts à M. Gustave Moreau; sans vouloir exalter outre mesure la valeur de notre compatriote, il est permis de dire que l'analogie porte exclusivement sur la similitude de conception; l'un garde son rêve pour lui; l'autre, qui est un charmeur, a le talent de nous le faire partager. Par contre, la valeur de M. Watts comme portraitiste, est indiscutable : son *Cardinal Manning* a grand air et semble très caractérisé. Cet ouvrage, célèbre en Angleterre, justifie la réputation du peintre.

L'exposition de M. de Nittis est des plus variées; nous y relevons de grands portraits au pastel, des paysages, des marines, des vues de Paris et de Londres, des fleurs et enfin deux tableaux de genre. Dans cette diversité de sujets, M. de Nittis conserve la marque de son talent distingué entre tous. Nous croyons même qu'il réussit cette année à se montrer supérieur à lui-même ; en tout cas, il est incontestablement le plus fêté de tous les exposants. On ne se lasse pas d'admirer la souplesse extraordinaire de son art ondoyant et divers, où le moyen ne compte pas; partout il saisit l'essence des choses et trouve les accents qui conviennent à l'expression de chacune. Il fixe en quelques touches de noir l'impression de mouvements entrevus à travers le brouillard; il arrête au passage les rayons du soleil dorant de plantureuses charmilles; ses vues de Touraine ont un éclat et une fraîcheur qui réjouissent l'âme en charmant les yeux. C'est du reste le propre de cet artiste de faire chanter la palette dans tous les sujets qu'il traite : pour lui, la couleur est une chose gaie. Nous ne le contredirons pas sur ce point, et nous trouvons tout naturel qu'il applique ses heureuses dispositions à peindre le soleil, la verdure, les femmes et les fleurs.

Du portraitiste nous ne voulons rien dire aujourd'hui; ce serait abuser de la complaisance du lecteur, en admettant qu'il ait déjà pris la peine de lire ce que nous avons écrit ici même, il y a deux ans, quand M. de Nittis avait exposé ses grands pastels au cercle de la place Vendôme. La *Femme blonde*, dont tous les visiteurs de l'exposition actuelle sont épris,

n'est pas un portrait ; il ne nous est pas permis de la passser sous silence ; c'est une étude peinte d'après des épaules nues enchâssées dans la bordure d'un fauteuil et surmontées d'une chevelure blonde. Étude sans aridité, il faut le reconnaître ; le peintre devait s'y complaire ; aussi l'a-t-il curieusement fouillée ; son talent et son goût en ont fait un tableau exquis. Nous arrivons à l'œuvre capitale de son exposition, *Un thé*, scène prise dans une soirée parisienne. Au premier plan, on retrouve les épaules de la *Femme blonde*, vues cette fois dans la pénombre, auprès d'une table couverte de fleurs sur laquelle l'abat-jour d'une lampe concentre des flots de lumière ; un groupe de jeunes femmes en blanc, entourées d'hommes vêtus de nos sinistres costumes de soirée, rit et cause à l'arrière-plan, sous un jour discret, réveillé çà et là par des clartés vives qui allument les diamants et se reflètent dans les pièces d'argenterie où le thé vient d'être servi. Spectacle charmant, en vérité ; on y voit reproduite, pour la première fois peut-être, l'impression vraie d'un sujet dont l'exactitude absolue ne peut pas être traduite en peinture. Pour y réussir, il ne fallait rien moins qu'un artiste rompu aux habitudes élégantes et d'une dextérité exceptionnelle. Cet ouvrage comptera dans l'œuvre si riche déjà de M. de Nittis.

ALFRED DE LOSTALOT.

(*La suite prochainement.*)



LES MÉDAILLEURS ITALIENS

DES XVe ET XVIe SIÈCLES

PAR ALFRED ARMAND, ARCHITECTE



Il y a juste quatre ans qu'au mois d'avril 1879 Benjamin Fillon rendait compte dans la *Gazette des Beaux-Arts* du livre de M. A. Armand sur *les Médailleurs des* XVe *et* XVIe *siècles*, dont la première édition venait de paraître.

Depuis cette époque, le nombre des médailles italiennes de la Renaissance s'est considérablement accru; il en est surgi de tous côtés, et en telle quantité qu'un supplément ordinaire n'eût pas suffi pour mettre le public au courant des nouvelles découvertes. Il a d'abord fallu doubler le premier volume.

D'un autre côté, M. Armand semble avoir pris en considération les paroles que lui adressait M. Fillon dans son compte rendu : « Il est à regretter qu'à la suite d'un inventaire aussi intéressant que celui de M. Armand, ne se trouve pas la nombreuse série des médailles anonymes modelées pendant la même période. C'eût été le complément d'un livre si largement utile aux chercheurs. » Le second volume de la nouvelle édition est précisément consacré aux médailles sans nom d'auteur.

La partie technique a été trop bien développée par M. B. Fillon pour que nous ayons à y revenir; quant aux discussions qu'il a soulevées à

1. Deuxième édition, revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris, E. Plon et Cie, imprimeurs-éditeurs, rue Garancière, 10, 1883. 2 vol. in-8° (XVIII-308 et 368, p. dont 40 de table).

propos de certaines attributions, il nous semble bien difficile de mettre le lecteur à même de se former une opinion, lorsque le texte n'est pas accompagné d'une reproduction photographique des objets en litige.

I.

Depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, les monnaies ou les médailles n'ont cessé d'être recherchées aussi bien à cause de leur intérêt historique ou iconographique[1] que pour leur mérite artistique et la facilité avec laquelle elles pouvaient servir de parures ou bien entrer dans l'ornementation de certaines pièces d'orfèvrerie[2].

Cependant, dès le XIVe siècle, des poètes comme Pétrarque, des savants et des politiques comme Cola di Rienzi, de riches particuliers comme Olivier Forzetta, des souverains comme le roi de Navarre, Charles III dit le Noble, et bien d'autres, collectionnaient ces témoins des civilisations passées dans un but moins frivole.

Nous renvoyons au beau livre de M. E. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, pour ce qui concerne Pétrarque, Rienzi et Forzetta, mais nous nous arrêterons un instant sur un document des archives des Comptes royaux de Navarre en date du 5 juillet 1393.

D'après ce document, rapporté par le Père Liciniano Saez dans ses *Monnaies d'Henri II de Castille*, pages 486 à 490, Charles le Noble avait fait acheter pendant l'année 1393, pour son plaisir (*para su diversion*), à un prix bien supérieur à leur valeur intrinsèque, quatre-vingt-dix-sept monnaies d'or de différents coins ayant ou ayant eu cours en Europe à cette époque.

De toutes ces pièces, dont la nomenclature est déjà un véritable régal

1. Voir, au Cabinet national de France, un collier antique en or, auquel sont suspendues trois médailles en or aux effigies de Septime-Sévère, de Caracalla et de Géta; le milieu du collier est occupé par deux camées dont l'un représente une femme en buste, casquée comme Minerve, et l'autre le portrait de l'impératrice Julia Domna, femme de Septime-Sévère et mère de Caracalla et de Géta (trouvaille de Naix, 1809). On attachait des médailles à sa coiffure surtout sous Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François Ier (voir les portraits du temps).

2. Voir, au Cabinet national de France, la patère en or trouvée à Rennes en 1774; elle pèse 1 kilogramme 315 grammes 50 centigrammes. Dans la bordure, seize médailles d'empereurs et d'impératrices de la famille des Antonins sont encastrées. Le travail est du commencement du IIIe siècle. Au moyen âge, pendant la Renaissance et jusqu'à nos jours, on a fabriqué des pièces d'orfèvrerie incrustées de médailles ou de monnaies.

numismatique, nous ne mentionnerons que « una dobla mayor » à l'effigie de Pierre le Cruel, roi de Castille, qui fût donnée par un juif au roi de Navarre.

Ce doublon d'or, de soixante-sept millimètres de diamètre, pèse exactement le poids de dix doublons ordinaires de quatre grammes vingt milligrammes chacun. C'est une médaille, si l'on considère ses dimensions inusitées, et une monnaie, puisque c'est un multiple des espèces d'or courantes du règne de Pierre le Cruel[1]. Nous pensons que c'est la plus ancienne pièce véritablement iconographique de l'Europe depuis les Augustales de Frédéric II (1212 1250)[2].



SIGISMOND MALATESTA, PAR VITTORE PISANO.

Et à ce titre elle mérite d'être mentionnée à propos des médailles de la Renaissance, qu'elle a précédées d'environ soixante-quinze ans[3].

1. La pièce est datée de MCCCLXXXXVIII (1398), mais, suivant l'ère de Saphar ou d'Espagne, il faut retrancher trente-huit ans pour avoir l'ère vulgaire. Cette monnaie-médaille a donc été frappée en 1360, la dernière année du règne de Pierre le Cruel.

2. Les Augustales de Frédéric II, émises en Sicile, sont de simples monnaies imitées des derniers empereurs romains; ni par leur poids ni par leurs dimensions elles ne peuvent prendre rang parmi les médailles.

3. Ferdinand le Catholique avait également réuni une certaine quantité de pièces d'or de grands diamètres et d'un poids peu ordinaire, frappées par ses prédécesseurs. Dans l'inventaire de *las Cosas* que le roi catholique possédait à Madrid, en 1510, il est question d'une pièce de Juan II, pesant cinquante *Enriques*, ou près de 229 grammes, et de plusieurs autres monnaies du poids de vingt *Enriques*, ou de

II.

Mais on ne doit pas confondre avec les véritables médailles les grandes pièces d'or dont nous venons de parler. Ces dernières, à l'effigie du souverain, conservaient officiellement leur caractère de monnaie et ne pouvaient être émises qu'en vertu de droits régaliens; les premières étaient, à de très rares exceptions près, d'un métal sans valeur; elles représen-



INNOCENT VIII.

taient des personnages de toutes les classes de la société; c'étaient des objets d'art dont le prix dépendait du mérite plus ou moins apprécié de leur exécution.

Personne n'ignore que la première apparition de ces portraits-médailles eut lieu dans le nord de l'Italie et que le peintre véronais Vittore Pisano, dit Pisanello, fut très probablement le plus ancien des médailleurs de la Renaissance, comme il en fut aussi le plus habile.

91 grammes. Plusieurs de ces magnifiques raretés sont au Cabinet des médailles, mais elles ne sont d'aucun intérêt iconographique. Sur chacune d'elles on a représenté un roi, à cheval ou assis, mais sans se préoccuper de faire le portrait du monarque dont le nom est inscrit dans la légende. C'étaient de véritables lingots qu'on offrait, dans certaines occasions solennelles, mariages, baptêmes, etc., aux princes ou aux ambassadeurs présents.

Il eut des élèves et des émules d'un talent incontestable, mais inférieur au sien.

L'art du médailleur atteignit dès le début son plus haut point de perfection.

Née en Italie vers 1438, la mode des portraits en métal se propagea assez rapidement en Allemagne, dans les Flandres et en France, grâce au roi de Hongrie, Mathias Corvin, au bon roi René d'Anjou, à Charles VIII et aux ducs de Bourgogne. Ces princes surent attirer et fixer dans leurs États d'excellents artistes italiens. Et c'est incontestablement à leur école que se formèrent surtout les premiers médailleurs français et bourguignons.

Nous ne connaissons pas de médailles allemandes et françaises antérieures au XVI[e] siècle.

Le bronze de Frédéric III, au revers de la création de CXXII chevaliers sur le pont Saint-Ange et daté de janvier 1469 (1470), est une œuvre italienne ; les pièces d'or, d'argent et de cuivre de 1479, frappées en commémoration du mariage de l'archiduc Maximilien (plus tard l'empereur Maximilien), de même que les médailles de Jean Carondelet et de sa femme Marguerite de Chassé, ainsi que celle de Jean de Gruthuse au revers de Jean Miette, toutes deux avec le millésime de 1479 sont des œuvres bourguignonnes ; enfin les portraits de Louis XI, de René d'Anjou et des différents membres de sa famille, ceux de Charles VIII, du chevalier Dumas de l'Isle, de Matheron et du Grand Bâtard de Bourgogne, quoique exécutés en France, les premiers en Anjou, les autres à Lyon, sont dus à des artistes italiens dont les noms sont connus.

C'est au XVI[e] siècle seulement qu'en France et en Allemagne apparaissent des médailleurs nationaux.

Les artistes allemands se montrèrent réfractaires à l'influence italienne. Très réalistes, dans la meilleure acception du mot, très sincères dans leur exécution, ils ne tolèrent aucune négligence; tout y est savamment et consciencieusement mené à bonne fin, mais leurs plus belles médailles d'Augsbourg et de Nuremberg, quoique plusieurs d'entre elles soient étourdissantes de facture, sont bien au-dessous, comme style, des admirables bronzes italiens des premiers temps. C'est la science un peu pédantesque de la réformation à côté de la grâce italienne.

Le XVI[e] siècle commençait à peine, qu'une transformation très sensible s'opérait dans l'art des médailleurs italiens. Il fléchissait, devenait plus élégant, mais moins pur; cependant jamais les artistes ne s'étaient montrés plus habiles : les ajustements des hommes, ceux des femmes, les armures ciselées ou niellées, les coiffures les plus compliquées,

les étoffes de brocart ou de satin couvertes de joyaux et de broderies étaient rendues avec un brio et une virtuosité qui n'ont jamais été dépassés.

Les médailleurs allemands se plaisaient à aborder des difficultés que les Italiens évitaient volontiers ; au lieu de représenter les figures de profil, ils les modelaient de face en leur donnant parfois le relief d'une ronde bosse. Ils ont réussi plusieurs de ces tours de force, qui surprennent certainement plus qu'ils ne charment.

En France et dans les Flandres, l'art ne resta pas stationnaire, il semble même qu'il progressa ; il sut se garantir des excès de science de l'école allemande et du trop grand laisser-aller des maîtres italiens ; son moyen terme fut la clarté et le bon sens.

C'est à partir du xvie siècle que s'accentue le plus la décadence de la gravure en médailles.

Quelques artistes de talent surent en retarder la chute, quelques-uns même lui donnèrent un nouvel éclat ; mais autour d'eux, et surtout après eux, il se produisit comme un effondrement général qui n'était pas encore terminé au xviiie siècle. Plusieurs noms cependant ont survécu à ce naufrage, mais leurs plus belles œuvres peuvent difficilement soutenir la comparaison avec celles de leurs devanciers.

Cet affaiblissement de l'art gagna l'Europe entière, mais il fut peut-être moins sensible dans les Flandres et en France.

L'Italie et l'Allemagne n'ont rien à opposer aux œuvres d'Abraham et de Guillaume Dupré, même pendant leur période la plus brillante du siècle précédent. Leur élève Jean Warin continua jusqu'en 1672 les traditions de ces deux maîtres, et grava des médailles et des monnaies qui sont et seront toujours un sujet d'admiration pour les artistes et les amateurs délicats. Adrien et Denis Waterloos, Jean de Montfort, les Rœttiers et bien d'autres ont également soutenu, en Belgique, l'art du médailleur à un niveau très honorable.

Nous n'avons mentionné ni l'Espagne ni l'Angleterre, parce que les nombreuses médailles à l'effigie d'Espagnols sont l'œuvre d'artistes italiens, et que ce sont des médailleurs étrangers à l'Angleterre qui nous ont laissé les plus beaux portraits en métal de personnages de ce pays.

III

Les écrits sur les médailles de la Renaissance sont nombreux et datent de loin; des poètes contemporains de Vittore Pisano lui ont adressé les louanges les plus hyperboliques, et ont en même temps fait mention de plusieurs médailles de ce maître qui ne sont pas venues jusqu'à nous.

Vasari, dans ses *Vies des peintres*, cite également plusieurs médailleurs; malheureusement, ses renseignements ont souvent besoin d'être contrôlés.

Ce n'est guère qu'en 1620 que Jean-Jacques Luckius édita un livre contenant pour la première fois un recueil de médailles émises de 1500 à 1600; elles sont classées chronologiquement. Les légendes ne sont ni complétées ni expliquées, et plusieurs des nombreuses pièces que renferme ce livre sont fort suspectes. Ce n'en est pas moins un recueil précieux, et les notices de l'auteur sont souvent intéressantes.

De 1706 à 1744, Bonanni et Vénuti ont publié chacun une série papale commençant à Martin V. Toutes les médailles ou monnaies décrites ne sont pas gravées, et celles qui l'ont été sont dénuées de tout caractère.

En 1725, dans sa *Verona illustrata*, le comte Scipione Maffei a donné les dessins de plusieurs médailles dues à des artistes véronais : Vittore Pisano, Matteo de Pasti et Giulio della Torre; elles sont accompagnées de détails biographiques sur les artistes et les personnages représentés.

Lochner, de 1737 à 1744, a publié huit volumes contenant plus de quatre cents médailles avec de savantes dissertations; mais la plupart des pièces décrites ne sont pas antérieures au XVIIe siècle.

Kœhler, dans ses vingt-deux volumes, dont deux de tables, parus de 1729 à 1765, a donné plus de mille pièces, dont cent tout au plus appartiennent aux siècles précédents.

Van Loon, de 1726 à 1732, dans son *Histoire métallique des Provinces-Unies,* cinq volumes in-folio, et Van Mieris, 1732, dans son *Histoire des princes de la maison de Bavière, de Bourgogne et d'Autriche ayant régné dans les Pays-Bas,* trois volumes in-folio, font connaître plusieurs grandes médailles du XVe siècle et du XVIe mêlées à un nombre considérable de monnaies.

Marquard Herrgott, *Nummotheca principum Austriæ,* Fribourg en Brisgau, 1752, a reproduit, accompagné de documents très importants, les médailles des empereurs de la maison d'Autriche jusqu'à Ferdi-

nand III, et des rois d'Espagne depuis Philippe le Beau et Jeanne la Folle jusqu'à Charles II.

Le *Museum Mazzuchellianum*, Venise 1761, deux volumes in-folio, comprenant deux cent huit planches assez mal gravées, mais précieux par les renseignements qu'il renferme.

Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, dont la publication, commencée à Milan en 1819, se continue encore, renferme des renseignements généalogiques, biographiques et artistiques de première importance, ainsi qu'un nombre très considérable de médailles et de monnaies. C'est un des ouvrages les plus utiles à consulter.

Le *Trésor de numismatique et de glyptique*, Paris, in-folio, 1834, six volumes de médailles : trois pour les françaises, deux pour les italiennes, un pour les allemandes. Les gravures sont très belles et très exactes, et l'explication des légendes est généralement bien donnée. C'est le premier recueil de ce genre qui n'ait pas négligé les auteurs des médailles.

Henrich Bolzenthal, *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit*, Berlin 1840, in-8°, s'occupe spécialement des médailleurs; la nomenclature qu'il en donne est considérable, huit cent soixante-dix environ, tant allemands que flamands, français ou italiens. Les détails sur chacun d'eux et sur leur œuvre sont fort restreints. Les trente gravures au trait de ce livre donnent un spécimen de l'art du médailleur depuis le xve siècle jusqu'en 1830.

Le comte Édouard Raczinski a publié en 1838, à Breslau, un important ouvrage, le *Médaillier de Pologne*, qui contient peu de renseignements sur les médailleurs, mais toutes les pièces polonaises de 1513 à 1696.

Bergmann, Vienne 1844, *Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Mænner des österreichischen Kaiserstaates*, in-4°, 2 tomes en un volume, donne de nombreux détails sur des personnages autrichiens du xve siècle et du xvie, avec des gravures d'une bonne exécution.

Heræus, *Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Mænner vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhunderte, in einer Folgereihe von Schaumünzen*, etc., Vienne 1848, grand in-folio, de quatre-vingt-dix-neuf pages d'impression et de soixante-trois planches de médailles du xve siècle au xviiie. Les gravures sont médiocres, et l'interprétation des légendes laisse quelquefois à désirer.

Nous sommes forcé de passer sous silence une foule de publications locales, éparses dans les volumes que font paraître, à des époques plus ou moins déterminées, les nombreuses sociétés savantes de France et de l'étranger. Nous citerons cependant une notice très bien faite sur Primavera, par M. Anatole Chabouillet, conservateur du Cabinet des médailles

à la Bibliothèque nationale; les articles toujours si intéressants du regretté conservateur du Musée de Turin, Domenico Promis; le travail que M. E.-F. Keary a fait paraître sur les médailles italiennes, dans le *Numismatic chronicle*; un article sur les seigneurs de Padoue, paru en 1880 dans l'*American Journal of numismatics*, Boston, grand in-8°; enfin, du savant professeur J. Friedlaender, deux excellentes notices : *François Ier, François II de Carrare et Benvenuto Cellini*, Berlin, in-4°, et tout récemment une monographie très complète et magnifiquement illustrée de Benvenuto Cellini, par M. Eugène Plon.

Enfin la dernière étude de M. Julien Friedlaender : *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts* (1430-1530), Berlin 1880-1882, travail consciencieusement traité, accompagné de quarante-deux planches photolithographiques in-folio admirablement exécutées, et contenant la description de près de quatre cents médailles dont plusieurs sont inédites[1].

IV

Parmi les ouvrages que nous venons de citer, deux seulement, celui de M. H. Bolzenthal et celui de M. J. Friedlaender ont été écrits au point de vue spécial des médailleurs. Le premier embrasse les artistes de tous les pays, mais le peu d'espace qu'il peut consacrer à chacun d'eux et à son œuvre en fait un livre excellent à consulter, mais malheureusement très-incomplet.

Le travail de M. J. Friedlaender, limité aux artistes qui florissaient en Italie de 1430 à 1530, atteint parfaitement le but qu'il s'est proposé. Comme nous l'avons dit, les reproductions sont très belles; on ne peut avoir un meilleur guide pour étudier à fond l'art du médailleur de cette époque.

Les « médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles » de M. A. Armand ont été conçus dans un tout autre ordre d'idées. Il a voulu faire, pour les médailleurs italiens, ce qu'Adam Bartsch avait fait pour les peintres-graveurs. La réussite est d'ailleurs complète, et nous pouvons affirmer que nous possédons, dès à présent, un manuel classique des médailles exécutées, de 1438 à 1600, par les artistes italiens, soit dans leur pays, soit à l'étranger.

1. Par un excès de modestie que nos lecteurs comprendront, M. Aloïs Heiss passe sous silence les nombreux et remarquables travaux qu'il a publiés sur les médailles. Dans ce recueil même, il a été rendu compte des premiers fascicules de son importante et savante histoire des médailles de la Renaissance (N. D. L. R.).

L'ouvrage se compose de deux volumes ou parties distinctes; dans le premier volume, les médailleurs sont rangés chronologiquement et les personnages qu'ils ont représentés prennent place dans l'œuvre du maître, suivant un ordre alphabétique. Les artistes cités sont au nombre de cent soixante-sept[1] et douze cent quatre-vingts médailles sont décrites[2].

Le second volume comprend les médailles dont les auteurs sont restés inconnus. Elles sont disposées à la fois chronologiquement et géographiquement. « Au point de vue chronologique, écrit M. A. Armand, nous avons adopté la division par quarts de siècle. De cette sorte, la durée totale d'un siècle et demi qu'embrasse notre travail (du milieu du XVe siècle à la fin du XVIe) se trouvera divisée en six périodes comprenant chacune un quart de siècle.

« Au point de vue géographique, nous grouperons les personnages représentés sur les médailles suivant les pays auxquels ils appartiennent[3].

« L'emploi simultané des divisions chronologiques et géographiques, ajoute l'auteur, permet de grouper ensemble les personnages contemporains, les habitants d'un même pays, les membres d'une même famille. »

Cette seconde partie ne comprend pas moins de mille deux cent cinquante-neuf médailles sans nom d'auteur.

C'est donc un ensemble de plus de deux mille cinq cents médailles qui ont été décrites ou citées dans cette seconde édition, qu'on peut dire à juste titre « considérablement augmentée », puisque le nombre des articles qu'elle renferme a été plus que doublé.

Des biographies très condensées accompagnent les noms des artistes et ceux des personnages représentés. Des renseignements puisés aux sources les plus sérieuses et souvent inédits élucident plusieurs questions relatives aux attributions de certaines pièces à différents maîtres.

Il serait à désirer que M. A. Armand, agrandissant son cadre, publiât dans un troisième volume un travail sur les médailleurs allemands analogue à celui qu'il vient d'achever sur les maîtres italiens et que, dépassant les premières années du XVIIe siècle, il entreprît les monographies

1. Soixante de plus que dans la première édition de 1879.

2. Cinq cents de plus que dans la première édition de 1879.

3. I. L'ITALIE divisée en huit États, savoir : *Ferrare et les États de la maison d'Este; Florence et la Toscane; Mantoue et le Montferrat; Milan et le Milanais avec Gênes et Parme; le royaume de Naples; Rome et les États romains,* comprenant *Bologne, Camerino, Pesaro, Rimini* et *Urbin; la Savoie* et *le Piémont,* comprenant *Saluces;* Venise et la Vénétie.

II. L'Allemagne et les États du Nord.

III. L'Espagne.

IV. La France.

des Dupré, des Warin et des autres graveurs en médailles d'un talent presque égal qui florissaient en France et en Belgique du temps d'Henri IV, de Louis XIII et de la minorité de Louis XIV.

En résumé, le nouvel ouvrage de M. Alfred Armand est le résultat de savantes recherches intelligemment dirigées et poursuivies avec ardeur pendant plus de trente années. Il est élaboré avec conscience, écrit avec clarté et disposé avec méthode. De plus, il comble une lacune importante de la numismatique.

Ce sera, ou plutôt c'est déjà le *vade mecum* de toutes les personnes qui s'occupent des médailles italiennes. Les établissements publics, nous n'en doutons pas, adopteront son classement, auquel se référeront également tous les catalogues futurs.

ALOÏSS HEISS.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1883[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

La Vie privée des anciens; texte par René Ménard. Dessins d'après les monuments antiques par Cl. Sauvageot. IV. Les Institutions de l'Antiquité. In-8°, 680 p. avec 720 fig. Paris, libr. Ve Morel et Ce.

Manuel d'histoire de l'art; par A. Destremau, correspondant de la Société philotechnique. In-18 jésus, 167 p. avec vign. et fig. Paris, libr. Loones.

Essai d'une bibliographie de l'Histoire spéciale de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgique (1500-1875), par M. J.-F. Someren. In-8, 250 p. Amsterdam, lib. Fréd. Miller et Ce.

Voir, dans la *Chronique* du 28 octobre 1883, un article de M. A. de Lostalot.

L'Esthétique; par Eugène Véron, directeur de *l'Art*. 2e *édition*. In-18 jésus, xviii-496 p. Paris, libr. Reinwald. 4 fr. 50.

Bibliothèque des sciences contemporaines.

L'Art dans la parure et dans le vêtement; par M. Charles Blanc, de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts. In-8° carré, 324 p. avec fig. Paris, libr. Loones.

Papier vélin teinté. Titre rouge et noir.

Nouvelles Archives de l'art français, recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français. 2e série. T. III. Année 1882. (Neuvième volume de la collection.) In-8°, viii-382 p. Paris, libr. Charavay frères.

Papier vergé.

Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture recueillies, annotées et précédées d'une étude sur *les Artistes écrivains*, par M. Henry Jouin. In-8°, xcii-415 p. Paris, impr. et libr. Quantin. 10 fr.

Il a été tiré 25 exemplaires numérotés sur Hollande, au prix de 25 fr.

Victoires et conquêtes de la monarchie française sous les règnes de Louis XIII, Louis XIV Louis XV et Louis XVI; Galerie des batailles célèbres qui ont le plus contribué à la gloire, à la grandeur et à la prospérité de la France, composée de belles et grandes gravures exécutées au burin par Bovinet père, Adam, Lejeune et autres graveurs distingués de l'époque, etc., d'après les dessins de Martinet, peintre d'histoire, accompagnées d'un texte historique rédigé par les membres d'un comité spécial. Livraison 1. In-f°, 6 p. et 1 planche sur papier de Chine. Paris, impr. Levé.

L'ouvrage formera 18 livraisons sur papier vélin, à 2 fr. 50 chacune. Un mois après la publication de la 18e livraison, le prix de l'ouvrage complet sera porté à 60 fr. au lieu de 45 fr., et celui de la livraison à 3 fr. 50 au lieu de 2 fr. 50.

La Renaissance en France; par Léon Palustre,

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

directeur de la Société française d'archéologie. T. I. Livraisons 1 à 8. Fin de l'Ile-de-France. (Aisne, Seine-et-Marne, Fontainebleau, Seine-et-Oise, Seine.) Dessins et grav. sous la direction d'Eugène Sadoux. In-f°, p. 94 à 186, avec 20 pl. hors texte, grav., culs-de-lampe, etc. Paris, impr. et libr. Quantin.

La Renaissance paraîtra en 30 livraisons qui seront réunies en 3 forts volumes.

Joaillerie de la Renaissance, d'après des originaux et des tableaux du xve au xviiie siècle; par Ferdinand Luthmer, directeur de l'école d'art industriel de Francfort. In-4°, 24 p. avec 31 fig. et 30 pl. dont 15 en couleur. Paris, impr. et libr. Quantin. 100 francs.

Les Châteaux historiques de France, histoire et monuments; par l'abbé J.-J. Bourassé, président de la Société archéologique de Touraine. 4e *édition*. In-4°, 400 p. et 32 grav. Tours, impr. et libr. Mame et fils.

Bibliothèque illustrée.

Maîtres anciens, études d'histoire et d'art; par Georges Lafenestre. In-8°, 375 p. Paris, libr. Loones.

Papier vergé.
Voir, dans la *Chronique* du 4 novembre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Recherches sur les collections des Richelieu; par Edmond Bonnaffé. In-8°, 161 p. et gravures. Paris, impr. et libr. Plon et Ce.

Voir, dans la *Chronique* du 10 février 1883, un article de M. Louis Gonse. Papier vélin teinté. Titre rouge et noir.

L'Art du xviiie siècle; par Edmond et Jules de Goncourt. 3e *édition*, revue et augmentée et illustrée de planches hors texte. 2 vol. in-4°. T. Ier. Fascicule 4e: La Tour, p. 216 à 288 et 5 pl.; fascicule 5e: Greuze, p. 289 à 360 et 5 pl.; fascicules 6e et 7e: les Saint-Aubin, p. 361 à 480 et 10 pl. (Fin du t. Ier.) T. II. Fascicule 8 (de l'ouvrage) : Gravelot, p. 1 à 50 et 5 pl. Fascicule 9: Cochin, p. 51 à 136 et 5 planches. Fascicule 10 : Eisen, p. 137 à 180 et 5 pl.; fascicule 11 : Moreau, p. 181 à 264 et 5 pl. Paris, impr. et libr. Quantin.

Cette nouvelle édition formera 2 beaux volumes divisés en 13 fascicules paraissant tous les deux mois, et du prix de 12 fr. chacun. Il est tiré 100 exemplaires numérotés, avec deux états des planches.

L'Art du xviiie siècle; par Edmond et Jules de Goncourt. 3e série. (Eisen, Moreau, Debucourt, Fragonard, Prud'hon.) In-18 jésus, 461 p. Paris, libr. Charpentier. 3 fr. 50.

Bibliothèque Charpentier.

L'Art français depuis dix ans; par Henri Houssaye. 2e *édition*. In-18 jésus, xlv-307 p. Paris, libr. Didier et Ce.

Voir, dans la *Chronique* du 11 novembre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Paris démoli; par Édouard Fournier. *Nouvelle édition*, revue et augmentée, avec une préface par Théophile Gautier. Petit in-12, lxxxiv-459 p. Paris, libr. Dentu. 5 fr.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Deux fragments des constructions de Pie II à Saint-Pierre de Rome, par M. Louis Courajod. In-8, 7 p. Paris, lib. Champion.

Voir, dans la *Chronique* du 25 novembre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1882; par Paul Eudel. Avec une préface par M. Armand Silvestre. In-18 jésus, xvi-555 p. Paris, libr. Charpentier. 3 fr. 50.

Il a été tiré 50 exemplaires numérotés sur papier de Hollande avec un portrait de l'auteur; prix 7 fr. — Bibliothèque Charpentier.
Voir, dans la *Chronique* du 17 mars 1883, un article de M. A de Lostalot.

Plaque de foyer aux armes de François Taafe, comte de Carlinford; par L. Germain. In-8°, 7 p. et pl. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, septembre-octobre 1882.

Laure et Pétrarque, étude iconographique; par Eugène d'Auriac, conservateur, sous-directeur adjoint de la Bibliothèque nationale. In-8°, 39 p. Amiens, impr. Delattre-Lenoel.

Extrait de l'*Investigateur*, journal de la Société des études historiques, juillet-août 1882.

Les Dessins de M. Bourgerel, par le marquis de Granges de Surgères. In-8°, 16 p. Nantes, impr. Bourgeois.

Les Menus-Plaisirs du roi et leurs artistes, par M. Henri de Chennevières. Paris, lib. Rouam.

Voir, dans la *Chronique* du 25 novembre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Centenaire des fondations de M. Q. Delatour. École gratuite de dessin et bureau de charité pour les artisans malades et les femmes en couches: Liste des pastels de Delatour, suivie d'une poésie de M. Edmond Delière. In-8°, 29 p. Saint-Quentin, impr. Poette.

Notes et observations sur l'étude du vitrail le Triomphe du Christ, recueillies depuis la publication par Et. Milliet. In-8°, 4 p. Bourg, impr. Villefranche.

Notice historique sur la Société des antiquaires de la Morinie et sur ses travaux;

par E. Dramard, membre correspondant. In-8°, 239 p. Saint-Omer, impr. d'Homont.

Société d'aquarellistes français. Ouvrage d'art publié avec le concours artistique de tous les sociétaires; texte par les principaux critiques d'art. Première partie, contenant: Louis Leloir, par J. Claretie; Édouard Detaille, par E. Montrosier; Gustave Doré, par Saint-Juirs. In-f°, 46 p. avec 3 pl. photogravées hors texte et 56 photogravures, dessins, croquis, etc., dans le texte. Deuxième partie, contenant: Ernest Duez, par C. Gœtschy; Louis Français, par R. Ménard; Maurice Leloir, par H. de Chennevières. In-f°, 42 p. avec 3 pl. photogravées hors texte et 67 photogravures, dessins, croquis, etc., dans le texte. Troisième partie, contenant Eugène Lambert, par Saint-Juirs; J. Le Blant, par J. Claretie; et J. Worms, par M. Vachon. In-f°, 42 p. avec 3 pl. photogravées hors texte et 61 photogravures, dessins, croquis, etc., dans le texte. Paris, libr. Launette; Goupil et Cᵉ. 30 fr.

L'ouvrage formera 24 études divisées en 8 parties, chaque étude se composera de 5 sujets en photogravure tirés en couleur, dans le texte et hors texte, avec dessins à la plume, études, croquis, lettres ornées, frontispices, etc. Chaque partie est vendue 30 fr.

Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Angoumois, publiés d'après les originaux; par P. de Fleury, archiviste de la Charente. In-4°, 63 p. Angoulême, libr. Goumard.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1881. Tiré à 50 exemplaires.

Les instruments de musique sur les monuments du moyen âge du département de l'Aisne, essai d'un chapitre de l'histoire de la musique dans les âges; par Édouard Fleury, vice-président de la Société académique de Laon. In-8°, VIII-76 p. avec figures et pl. Laon, impr. Cortilliot.

Colonne de la Grande-Armée à Boulogne-sur-Mer. In-12, 20 p. et vign. Boulogne-sur-Mer, impr. Delahodde.

Notes pour servir à un armorial des évêques de Cahors; par Paul de Fontenilles. In-8°, 10 p. Angers, impr. Lachèse et Dolbeau; Paris, libr. de la Société bibliographique.

Extrait de la *Revue d'histoire nobiliaire et d'archéologie héraldique.*

Guide et souvenirs artistiques d'Hautecombe: description de la basilique, appartements royaux, environs d'Hautecombe. 4ᵉ *édition*, revue et entièrement refondue. In-12, 72 p. Annecy, impr. Niérat et Cᵉ.

Notes historiques sur des monuments féodaux ou religieux du département de Lot-et-Garonne; les Lusignan du Poitou et de l'Agenais; par Jules de Bourrousse de Laffore. In-8°, 351 p. Agen, imp. Lamy.

Guide aux monuments de Nîmes et au Pont du Gard, avec 6 gr. imprimées à deux teintes, le plan de la ville et la nomenclature des places, rues et boulevards; par L. Boucoiran. In-12, XXIV-130 p. Nîmes, impr. Roger et Laporte. 2 fr. 50.

Séance publique annuelle, du 21 octobre 1882, de l'Académie des beaux-arts (Institut de France), présidée par M. Lenepveu. In-4°, 59. p. Paris, impr. et libr. Firmin-Didot et Cᵉ.

Notice sur l'école centrale des arts et manufactures; par Cauvet. In-8°, 56 p. Paris, impr. Chaix; à l'École centrale des arts et manufactures.

Nos industries d'art en péril; Un musée municipal d'études d'art industriel; par Marius Vachon. Grand in-8°, 48 p. Paris, libr. Baschet.

Papier vélin.

Rapport sur la création d'ateliers chrétiens des beaux-arts; par l'abbé A. Gillet, de la Société de l'art chrétien. Paris, impr. Levé, In-8°.

Extrait du compte rendu général de l'assemblée des catholiques de France tenue en mai 1882.

Étude sur la propriété des dessins industriels, pour servir à l'histoire de la fabrique lyonnaise; par Édouard Philipon, substitut du procureur de la république à Lyon, docteur en droit. In-8°, 101 p. Lyon, libr. Méra.

A travers la France, l'Italie, la Suisse et l'Espagne; par Alphonse Cordier (de Tours). Grand in-8°, 304 p. Limoges, impr. et libr. E. Ardant et Cᵉ.

La Peinture anglaise; par Ernest Chesneau. In-8°, 352 p. et gravures. Paris, impr. et lib. Quantin. 3 fr.

Papier vélin teinté. — Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

La Flandre à vol d'oiseau; par Henry Havard. Illustrations d'après nature par Maxime Lalanne. In-4°, 408 p. avec 25 gr. hors texte et nombreuses vig. Paris, lib. Decaux. 25 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir.

Les Arts à la cour des papes pendant le XVᵉ et le XVIᵉ siècle, recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines; par M. Eugène Müntz, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée à l'Ecole nationale des beaux-

arts. Troisième partie. Sixte IV-Léon X (1471-1521). Première section. In-8°, 307 p. et 2 pl. Paris, libr. Thorin.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule 28.

Album pittoresque d'un voyage autour du monde exécuté par ordre du gouvernement français. Gravures en taille-douce, entièrement dessinées par l'amiral Pàris; texte par M. Casimir Henricy, publiciste, ancien marin ayant fait partie de l'expédition. In-f° oblong, 12 p. et 25 pl. Paris impr. Noblet.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

Précis de l'histoire de l'art, rédigé conformément aux programmes officiels; par M. François Bournand, professeur d'histoire de l'art à l'Association polytechnique. In-12, VIII-144 p. Paris, impr. et libr. Delalain frères. 1 fr. 50 c.

Titre rouge et noir.

Le dessin des petits enfants, recueil de plus de 200 modèles très faciles dessinés sur papier quadrillé; par L. d'Henriet. Cahier in-4°, 20 p. Paris, libr. Hachette et Ce. 25 cent.

Dessin géométrique. Théorie des ombres et du lavis, leçons professées à l'école Turgot par J. Pillet. Ouvrage faisant suite au cours de dessin géométrique de M. Tronquoy. Cours de troisième année. Première partie. In-18 jésus, IV-277 p. avec fig. Paris, libr. Delagrave.

Dessin géométrique et lavis par MM. Tronquoy et Pillet.

Manuel de dessin linéaire, à l'usage des écoles primaires (cours préparatoire et cours élémentaire), 70 dessins simples et variés; par F. Le Mercier, directeur de l'école communale de Saint-Brieuc. In-12, 24 p. Saint-Brieuc, impr. Guyon.

Traité de dessin professionnel des arts et métiers, à l'usage des chefs d'ateliers, des ouvriers et des écoles de dessin; par T. Schreiber, architecte, ingénieur mécanicien, professeur à Saint-Quentin. Livraisons 1 à 8. In-4°, p. 1 à 64. Paris, impr. libr. Lainé. Abonnement (4 livraisons par mois) : un an, 24 fr.; six mois, 12 fr.; trois mois, 6 fr. 1 livr. avec planche, 50 c.

Le Dessin dans l'enseignement professionnel de la femme, discours lu à la distribution des prix de l'école professionnelle et ménagère de jeunes filles de Rouen; par Léon de Vesly. In-8°, 16 p. Rouen, impr. Lecerf.

Cours de dessin (paysage, ornements, fleurs, aquarelle); par Hubert Clerget, professeur. 1re série. In-4°, 32 p. avec 24 pl. Paris, libr. Delagrave.

Petit traité d'anatomie élémentaire à l'usage des artistes, écoles, lycées, etc ; par P.-G. Monciny, professeur de dessin. *Édition* de 1882. In-16, 16 p. Paris, impr. Grandremy et Hénon.

Cours de construction civile. Deuxième partie: Nouveau règlement pour la construction et l'ameublement des écoles primaires et des écoles maternelles, avec analyse, article par article, commentaires et développements pratiques; par P. Planat, rédacteur en chef de la *Semaine des constructeurs.* Supplément. In-4° à 2 col., 16 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion; libr. Ducher.

Réforme de l'enseignement du dessin dans les établissements d'instruction publique, mémoire présenté à S. E. M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts; par A. Rolland. Grand in-4°, 18 p. Paris, impr. Hennuyer.

Histoire d'un dessinateur; Comment on apprend à dessiner; texte et dessins par Viollet-le-Duc. In-8°, 312 p. avec 109 fig. Paris, libr. Hetzel et Ce. 7 fr.

Bibliothèque d'éducation et de récréation.

Comment on devient un dessinateur; par E. Viollet-le-Duc. In-18 jésus, VIII-315 p. avec 108 fig. Paris, libr. Hetzel et Ce. 4 francs.

Bibliothèque des professions industrielles, commerciales et agricoles.

Les procédés de la gravure; par Alfred de Lostalot, rédacteur de la *Gazette des beaux-arts.* In-8°, 258 p. avec 111 fig. Paris, impr. et libr. Quantin. 3 fr.

Papier vélin teinté. — Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Peinture sur porcelaine, décoration et impression de toutes les couleurs d'un seul coup : suivi de la Peinture sur verre, émail, stores, écrans, marbre, et de l'Art d'exécuter la vitraux-manotypie ou manière de faire soi-même les vitraux factices; par Casimir-Lefebvre, artiste peintre, professeur. In-8°, 47 p. avec fig. Paris, lib. Le Bailly.

Le Peintre céramiste amateur, ou l'Art d'imiter les faïences anciennes de Rouen, Sinceny, Nevers, Moustiers, Marseille, Delft, l'Italie, l'Espagne, etc., à l'usage des gens du monde; 70 sujets en couleur, 134 fig. et modèles servant d'exemple; ouvrage trai-

tant du choix des formes, de l'exécution du décor, de l'emploi des couleurs, indiquant, en outre, les prix des différents accessoires servant à cet art, etc.; par Ris-Paquot, artiste peintre. In-8°, XII-199 p. Paris, libr. Simon. 25 fr.

Titre rouge et noir.

III. — ARCHITECTURE.

L'Architecture en France; par G. Cerfberr de Medelsheim. In-18 jésus, 271 p. avec 126 grav. Corbeil. Paris, libr. Jouvet et Ce. 2 fr. 25.

Bibliothèque instructive.

Architecture carlovingienne, étude sur l'ancien clocher de l'église Saint-Hilaire-le-Grand, à Poitiers; par M. Ed. Aubert, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 26 p. avec plan. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur; Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. XLII. Papier vergé.

Les plus belles cathédrales de France; par l'abbé J.-J. Bourassé. Grand in-8°, 350 p. avec grav. Tours, impr. et libr. Mame et fils.

Bibliothèque des familles et des maisons d'éducation.

Le Château de Chenonceaux, notice historique; par Mgr C. Chevalier. 5e *édition*, revue et complétée par l'auteur. In-8°, 95 p. et planche. Tours, impr. Bousrez.

Titre rouge et noir.

Le Château de Diane de Poitiers à Anet; par P. Désiré Roussel. In-18 jésus, 197 p. avec fig. Évreux, impr. Quettier.

Papier teinté.

IV. — SCULPTURE.

Concours ouvert entre Barthélemy Prieur et Germain Pilon fils (6 juin-17 septembre 1694; documents communiqués par M. Gustave Fagniez); par J.-J. Guiffrey. In-8°, 15 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, novembre-décembre 1882.

Les Collections de sculptures du cardinal de Richelieu; par M. de Boislisle, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 60 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. XLII. Papier vergé.

Deux statues sépulcrales du XIVe siècle au musée Saint-Jean d'Angers; par V. Godard-Faultrier. In-8°, 7 p. et planche. Angers, impr. Lachèse et Dolbeau.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, 1881. Papier vergé.

Le Tombeau du cardinal Guillaume de Chanac à Saint-Martial de Limoges; par Louis Guibert. In-8°, 16 p. Tulle, impr. Crauffon.

Notice sur le tombeau de Warin de Gondrecourt, autrefois dans l'église Saint-Étienne de Saint-Mihiel; par M. Léon Germain. In-8°, 30 p. et planche. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Un fragment du tombeau de l'amiral Chabot égaré à l'École des beaux-arts; par Louis Courajod. Dessins par Ludovic Letrône. In-8°, 20 p. Paris, impr. Quantin; librairie Champion.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1882.

La Foi, l'Espérance et la Charité, statues par Eugène Guillaume; notice par le comte de Chambrun. In-8°, 43 p. et 3 pl. photographiées. Paris, libr. Garnier frères.

Le monument élevé à S. E. le cardinal Jacques-Marie-Adrien-Césaire Mathieu, archevêque de Besançon, est-il bien à sa place? par E. Hyenne. In-8°, 14 p. Besançon, impr. Ordinaire et Ce.

Le Pape saint Urbain II et son monument à Châtillon-sur-Marne; par M. le chanoine Lucot, de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne. In-8°, 21 p. avec vignette. Châlons-sur-Marne, impr. Thouille.

Discours prononcés à l'inauguration de la statue de Becquerel à Châtillon-sur-Loing (Loiret), le 24 septembre 1882; par MM. J.-B. Dumas, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, et Frémy, de l'Académie des sciences, directeur du Muséum d'histoire naturelle. In-4°, 16 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Ce.

Discours prononcé le 20 août 1882 à l'inauguration de la statue de Pierre Fermat, à Beaumont-de-Lomagne, par M. l'abbé Larrieu, curé de Lamothe-Pouyloubrin (Gers). In-8°, 13 p. Auch, impr. Cocharaux frères.

Discours prononcé pour l'inauguration de la statue de Philippe de Girard, le 7 mai 1882, par le docteur Prosper Yvaren, président du comité d'exécution du monument. In-8°, 11 p. Avignon, impr. Seguin frères.

Discours prononcés à l'inauguration de la statue de Lakanal à Foix, le 24 septem-

bre 1882, par MM. Paul Janet, de l'Académie des sciences morales et politiques, Hervé-Mangon, de l'Académie des sciences, et Faye, de l'Académie des sciences, au nom du Bureau des longitudes. In-4°, 36 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Ce.

Discours prononcé à Foix, le 24 septembre 1882, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Lakanal; par M. le colonel Laussedat, directeur du Conservatoire national des arts et métiers. In-8°, 7 p. Paris, impr. nationale.

Inauguration de la statue de Rabelais à Chinon, le 2 juillet 1882. Discours prononcé par M. G. Dupré, sénateur, professeur de clinique médicale à la faculté de Montpellier. In-8°, 16 p. Montpellier, impr. Boehm et fils.

Extrait du *Montpellier médical*, juillet 1882.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Le Canon d'autel de Fontevrault au musée de Naples, par Auguste Castan. In-8°, 9 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. XLIII, 1882.

Catalogue d'une belle collection de portraits, un grand nombre pouvant servir aux illustrations, acteurs, actrices, musiciens, littérateurs, etc., femmes célèbres, Marie-Antoinette, dessins de Moreau le jeune et autres, allégories, caricatures, etc. Première partie, dont la vente a eu lieu les 5, 6, 7 et 8 mars 1883. In-8°, 88 p. Paris; Vignères.

925 numéros.

Notice sur la collection de M. Félix Baudot, par Ch. Bigarne. In-8°, 56 pages. Beaune, impr. Batault.

Extrait de la *Revue bourguignonne* (juillet-août 1882). Papier vergé teinté.

Catalogue de dessins anciens des écoles italienne, allemande et française, provenant des collections célèbres de deux amateurs connus, dont la vente a eu lieu le 26 décembre 1882. In-8°, 28 p. Paris, Clément.

175 numéros.

Le Louvre et le Nouveau Louvre, par L. Vitet, de l'Académie française. *Nouvelle édition*, avec un plan du Louvre aux différents âges. In-18 jésus, 375 pages. Paris, libr. C. Lévy.

Le Musée de marine du Louvre. Histoire, description, construction, représentation, statistique des navires à rames et à voiles, d'après les modèles et les dessins des galeries du musée du Louvre, par Edmond Pâris, vice-amiral, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre. In-f°, VIII-156 p. avec 60 pl. phototypiques inaltérables et 200 vig. Paris, lib. Rothschild. 200 fr.

Tiré à 300 exemplaires numérotés à la presse. Papier vélin teinté. Titre rouge et noir.

Musées nationaux : catalogue de la collection Timbal. In-18, 105 p. et gravure. Paris, Société anonyme des imprimeries réunies.

Galerie de Rubens, dite du Luxembourg (Musée du Louvre), composée des 24 tableaux de la vie de Marie de Médicis, gravés sur acier par les premiers artistes, avec le plus beau portrait de Rubens, dessiné et gravé par Leclerc; ouvrage accompagné d'un texte descriptif, anecdotique et critique sur Rubens, Henri IV, la reine Margot, Marie de Médicis, par S. de Saint-Planchez. Livraisons 6 à 13. In-f°, p. 21 à 40 et 14 pl. Paris, libr. Guérin.

L'ouvrage a été publié en 13 livraisons à 2 fr. 50, et coûte 32 fr. 50. Il a été tiré des exemplaires de choix numérotés, avec reliure d'amateurs, du prix de 60 fr.

Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française exposés au musée Carnavalet, suivant l'ordre des salles parcourues par les visiteurs. 3e *édition*. In-18, 20 p. Orléans, impr. Jacob.

Catalogue des objets appartenant au service du mobilier national, par E. Williamson, conservateur du mobilier national, et A. de Champeaux, inspecteur des beaux-arts de la préfecture de la Seine, exposés par l'Union centrale des arts décoratifs (exposition rétrospective de 1882). 1er fascicule : le Mobilier national. In-8°, 64 p. Paris, impr. et libr. Quantin, 1 fr.

Le Bronzino du musée de Besançon, par Auguste Castan, correspondant de l'Institut (Académie des inscriptions et belles-lettres). In-8°, 40 p. et pl. Besançon, impr. Dodivers et Ce.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*. Séance du 12 mars 1882.

Catalogue des tableaux, dessins et gravures exposés dans les galeries du musée de la ville de Brest, dressé par M. H. Hombron, artiste peintre, conservateur du musée de la ville. In-16, XI-88 p. Brest, impr. Halégouet. 75 cent.

Le Musée de peinture de Caen, guide de

l'amateur et du touriste, étude historique et critique, par Léopold Elouis. In-18, 71 p. Caen, impr. Le Blanc-Hardel.

Musée (le) de Lille, 2e série (sonnets), par J. L. In-18, 21 p. Lille, impr. Massart.

Livrets des Salons de Lille (1773-1788). In-8, 375 p. Lille, impr. Lefèvre-Ducrocq. Paris, libr. Baur.

Voir, dans la *Chronique* du 27 janvier 1883, un article signé O. M.

Les tissus à l'exposition lilloise des arts industriels au palais Rameau, par M. Alfred Renouard, secrétaire de la sous-commission des tissus (3e section). In-8°, 16 p. Lille, impr. Danel.

Publié par la Société industrielle du nord de la France.

Catalogue de sculptures, peintures, eaux-fortes et dessins composant le musée Carpeaux, à Valenciennes, par Paul Foucart, secrétaire de la commission d'organisation. In-12, IV-67 p. Paris, Société anonyme des imprimeries réunies.

Catalogue-almanach du musée Grévin. 5e *édition*. In-8°, 77 p. avec croquis. Péronne, impr. Quentin; Paris, au musée Grévin.

Tiré à 10,000 exemplaires.

Catalogue-Almanach du musée Grévin. 6e *édition*. In-8°, 77 p. avec croquis. Paris, au musée Grévin.

Tiré à 10,000 exemplaires.

Panorama de Lille. Bataille de Bapaume (2 et 3 janvier 1871), toile peinte par M. Armand Dumaresq. Notice. In-8°, 4 p. avec fig. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq.

Panorama de la prise de la Bastille, peint par MM. Poilpot et Jacob. Notice explicative avec des vignettes du temps, par Louis Ulbach. Paris, impr. Lahure. Petit in-18 de 23 p. Prix : 50 cent.

Catalogue de l'exposition rétrospective de l'art japonais organisée par M. Louis Gonse, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*. In-8°, 495 pages avec vign. Paris, impr. Quantin.

Catalogue de la première exposition (1882) de la Société internationale de peintres et sculpteurs (galerie Georges Petit). In-8°, 26 p. et grav.

Papier vergé.

Exposition des œuvres de M. Paul Baudry, organisée par l'Union centrale des arts décoratifs à l'orangerie des Tuileries, par Charles Ephrussi. In-8°, 40 p. avec vign. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* (août 1882).

Catalogue de l'exposition des œuvres de P.-A. Renoir, 9, boulevard de la Madeleine (du 1er au 25 avril). In-8°, 16 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin.

Exposition annuelle des œuvres de Mlle Duplain et de ses élèves, explication des ouvrages de dessin et de peinture exposés. 1882. In-12, 8 p. Saint-Étienne, impr. Théolier et Ce. 1 fr.

Livre (le) d'or du Salon de peinture et de sculpture (4e année, 1882). Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre et orné de 16 pl. à l'eau-forte, gravées par Abot, de Billy, Boilvin, Champollion, Courtry, Duvivier, Gaucherel, Lalauze, etc., sous la direction de M. Edmond Hédouin. Gr. in-8°, VIII-136 p. Paris, impr. Jouaust. Prix : 25 fr.

Tiré à très petit nombre. Papier vélin. Titre rouge et noir. Il a été tiré en plus 125 exemplaires numérotés, dont 100 sur papier de Hollande, avec épreuves des grav. avant la lettre et 25 ex. sur papier Whatman avec double épreuve des gravures.

Tableaux et statues (Salon de 1882), par Jean Mériem. In-18 jésus, 166 p. et 2 photogravures. Paris, libr. Baschet. 3 fr. 50.

Papier vergé. Il a été tiré 10 exemplaires numérotés sur papier du Japon impérial.

Salon de 1882, par Caroline de Beaulieu. In-8°, 15 p. Versailles, impr. Cerf et fils.

Artistes (les) artésiens au Salon de 1882; Panorama de la bataille de Champigny; Salon des arts décoratifs. In-8°, 28 p. Arras, impr. De Sède et Ce.

Extrait du journal *Le Courrier du Pas-de-Calais*.

Union centrale des arts décoratifs. Exposition rétrospective de 1882. 2e fascicule : le Bois et les Tissus. In-8°, 200 p. Paris, impr. et libr. Quantin. 1 fr. 50.

Union centrale des arts décoratifs, exposition rétrospective de 1882. 3e fascicule : Le Papier. In-8°, 175 p. Paris, impr. Quantin. 1 fr. 50.

Ce 3e fascicule de l'Exposition rétrospective de 1882, ainsi que le 2e fascicule font suite au Catalogue des objets appartenant au service du mobilier national, etc.

Union centrale des arts décoratifs (1882). 7e exposition. Catalogue du salon du mobilier contemporain. In-8°, 14 p. Paris, impr. et libr. Quantin. 50 cent.

Salon des arts décoratifs, par Marcel Deslignières, architecte du gouvernement, diplômé. In-8°, 16 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion.

Congrès annuel des architectes à l'École des beaux-

arts, 10e session (1881). — Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes.*

Exposition, au palais de l'Industrie, des œuvres de M. J.-J. Tissot, organisée par l'Union centrale des arts décoratifs. Peinture, pastels, eaux-fortes, émaux cloisonnés. In-8°, 16 p. Paris, impr. Quantin. 50 cent.

Catalogue officiel illustré du Salon des arts décoratifs de 1883 (2e année). In-8°, 99 p. avec vign. Paris, impr. Quantin. 1 fr. 50.

Union centrale des arts décoratifs.

Liste des prix des expositions industrielle et commerciale, horticole, artistique et scientifique de la ville de Draguignan (20 mai, 27 juin 1882). In-8°, 48 p. Draguignan, impr. Latil.

Exposition de Chaumont. Concours régional de 1882. N° 1. 4 juin 1882. Grand in-4° à 3 col., 8 p. Chaumont, impr. Cavaniol. Un numéro, 20 c.

Martin au Salon, observations, avis et critiques sur les ouvrages exposés au Salon de Lille, par L.-L. Petit, in-8°, 24 p. et fac-similé d'une estampe satirique. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq.

Réimpression de l'ouvrage publié à Montmartre en 1782. Tiré à 100 exemplaires. Papier vergé.

Les Tissus à l'exposition lilloise des arts industriels du palais Rameau, par Alfred Renouard fils, secrétaire de la sous-commission des tissus (3e section). In-12, 26 p. Lille, impr. Danel.

Tiré à 100 exemplaires. Papier vergé.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, architecture, etc., admis à la douzième exposition de la Société artistique de l'Hérault, à Montpellier. In-16, 47 p. Montpellier, impr. Hamelin frères. 50 cent.

Catalogue de la 28e exposition municipale des beaux-arts ouverte au musée de Rouen le 1er octobre 1882. In-12, 217 p. Rouen, impr. Lecerf.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

La Gravure, précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire, par le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. In-8°, 304 p. avec 101 fig. Paris, impr. et libr. Quantin.

Papier vélin teinté. — Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Les Merveilles de la gravure, par Georges Duplessis. 4e *édition.* In-18 jésus, 329 p. et 34 grav. Paris, libr. Hachette et Ce. 2 fr. 25.

Bibliothèque des merveilles.

Inventaire de la collection d'estampes, relatives à l'histoire de France, léguée en 1863 à la Bibliothèque nationale par M. Michel Hennin; rédigé par M. Georges Duplessis, conservateur sous-directeur adjoint du département des estampes à la Bibliothèque nationale. 2 vol. in-8°. T. IV. Première partie, p. 1 à 224; deuxième partie, p. 225 à 488. (Fin.) Lille, impr. Danel; Paris, libr. Champion.

Chaque partie, 6 fr.

Iconographie de la reine Marie-Antoinette, catalogue descriptif et raisonné de la collection de portraits, pièces historiques et allégoriques, caricatures, etc., formée par lord Ronald Gower, précédé d'une lettre par M. Georges Duplessis, conservateur-adjoint à la Bibliothèque nationale. Ouvrage orné de nombreuses reproductions en noir et en couleurs d'après les originaux faisant partie de la collection. In-4°, XVIII-251 p. et 42 planches hors texte. Paris, impr. et libr. Quantin.

Titre rouge et noir.

Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art (1825-1840); par Champfleury. Ouvrage orné de 140 vignettes fac-similés dans le texte et de 10 grandes pl. hors texte tirées sur papier du Japon, par MM. Célestin Nanteuil, Tony Johannot, Devéria, Jeanron, Édouard May, Jean Gigoux, Camille Rogier, etc. Suivi d'un catalogue complet des romans, drames, poésies, ornés de vig. de 1825 à 1840. In-4°, 450 p. Paris, impr. Rouam; libr. Dentu. 50 fr.

Papier vélin teinté. Titre rouge et noir. Tiré à petit nombre. Il a été tiré 100 exemplaires sur papier vergé de Hollande numérotés, à 100 fr., et 25 sur papier du Japon numérotés, à 150 fr.

Manuel de l'amateur d'estampes; par M. Eugène Dutuit. Ouvrage contenant : 1° un aperçu sur les plus anciennes gravures, sur les estampes en manière criblée, sur les livres xylographiques, sur les estampes coloriées, etc., et enrichi de fac-similés des estampes les plus rares reproduites par l'héliogravure. T. V : Écoles flamande et hollandaise. T. II. Grand in-8°, x-600 p. et 14 grav. Paris, libr. A. Lévy. 40 fr.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Les Gravures françaises du XVIIIe siècle, ou Catalogue raisonné des estampes, vignettes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et

au lavis, de 1700 à 1800 ; par Emmanuel Bocher. 6e fascicule. Jean-Michel Moreau le jeune. Grand in-4°, xvi-752 p. et portrait. Paris, libr. Morgand. 100 fr.

Tiré à 525 exemplaires numérotés, dont 500 sur papier vergé et 25 sur papier Whatman. Titre rouge et noir.

Catalogue d'estampes des xviie et xviiie siècles et modernes, œuvre de Bartolozzi, écoles anglaise et française, portraits ayant fait partie du cabinet du comte Pierre de Corneillan, gentilhomme ordinaire de S. A. R. Mgr le comte d'Artois, dont la vente a eu lieu le 23 décembre 1882. In-8°, 24 p. Paris, Vignères.

258 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, xviiie siècle et modernes, portraits, livres sur les arts, journaux, catalogues importants des ventes publiques, quelques dessins, dont la vente a eu lieu le 8 novembre 1882. In-8°, 24 p. Paris, Vignères.

252 numéros.

Catalogue d'une belle collection de portraits par et d'après Bonnart, Carmontelle, Ceroni, Daullé, Ficquet, Grateloup, Nanteuil, Nattier, Saint-Aubin, Savart, etc.; école ancienne, pièces historiques, vignettes, illustrations, école du xviiie siècle, Baudouin, Boucher, Coypel, Freudeberg, Greuze, Lavreince, Moreau. Costume physique et moral, etc. Contes de La Fontaine, portraits et sujets en couleur, etc. (deuxième partie), dont la vente a eu lieu du 2 au 5 avril 1883. In-8°, 83 p. Paris, Vignères.

821 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, xviiie siècle et modernes ; ornements, P. Bourdon, Th. de Bry, Androuet Ducerceau, Gilles l'Égaré, etc.; portraits, vignettes, illustrations, vues, quelques dessins, dont la vente a eu lieu les 26 et 27 janvier 1883. In-8°, 43 p. Paris, Vignières.

514 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits, école du xviiie siècle, etc., dont la vente a eu lieu les 19 et 20 avril 1883. In-8°, 48 p. Paris, Vignères.

511 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, école du xviie siècle, portraits, etc., dont la vente a eu lieu le 21 avril 1883. In-8°, 23 p. Paris, Dupont aîné.

300 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, diverses écoles, eaux-fortes, lithographies, caricatures, collection de modes, l'Art, pièces avant et avec la lettre, portraits, école du xviiie siècle, Baudouin, Boucher, Debucourt, Huet (les Repas), Lawrence, en couleur, rares ornements de Choffard, etc., dessins miniatures, collection de M. Octave T..., dont la vente a eu lieu les 12 et 13 décembre 1882. In-8°, 40 p. Paris, Vignères.

507 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes, portraits, école moderne, eaux-fortes de Martial et autres, école du xviiie siècle, ornements, livres, catalogues, dessins, etc., dont la vente a eu lieu le 15 novembre 1882. In-8°, 24 p. Paris, Vignères.

280 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes : Frascati, par Debucourt, en couleur; l'Aveu difficile, l'Indiscrétion, la Comparaison, par Janinet, d'après Lavreince, en couleur, les deux premières avant la lettre; vues de Paris, de Lespinasse, avant la lettre; œuvre de Callot, 80 pièces du bon genre; ornements de Babel, 40 dessins originaux de Peyrotte, dont la vente a eu lieu le 29 janvier 1883. In-8°, 12 p. Paris, Vignères.

72 numéros.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, etc., et en général à la vie publique et privée des anciens. Ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs, sous la direction de MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio, avec 3,000 fig. d'après l'antique dessinées par P. Sellier et gravées par M. Rapine. 8e fascicule (Cho-Cir). In-4° à 2 col., p. 1121 à 1200. Paris, libr. Hachette et Ce. 5 fr.

L'ouvrage se composera d'environ 20 fascicules. Chaque fascicule comprendra 20 feuilles d'impression. Il paraît trois ou quatre fascicules par an.

Voir, dans la *Chronique* du 6 janvier 1883, un article de M. Alfred Darcel.

Atlas archéologique de la Bible d'après les meilleurs documents soit anciens, soit modernes, et surtout d'après les découvertes les plus récentes faites dans la Pa-

lestine, la Syrie, la Phénicie, l'Égypte et l'Assyrie, destiné à faciliter l'intelligence des saintes Écritures; par M. L.-Cl. Fillion, prêtre de Saint-Sulpice, professeur d'Écriture sainte au grand séminaire de Lyon. Grand in-4°, VI-63 p. et 93 pl. Lyon, impr. Storck; libr. Delhomme et Briguet; Paris, même maison.

Titre rouge et noir. Papier teinté.

Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance, par Victor Gay (Paris, libr. de la Société bibliographique, 1882), 1er fascicule; compte rendu bibliographique, par le comte de Marsy. In-8°, 8 p. avec armes. Paris, libr. de la Société bibliographique.

Extrait de la *Revue d'histoire nobiliaire et d'archéologie héraldique*.

Monuments de l'art antique, publiés sous la direction de M. Olivier Rayet, professeur suppléant au Collège de France, directeur adjoint à l'École des hautes études. In-f°. Livraison 3e, 88 p. et 15 pl. et livr. 4e, 88 p. et 15 pl. en héliogravure. Paris, impr. et libr. Quantin.

Ce recueil sera complet en 6 livraisons, se vendant séparément 25 fr.
Voir, dans la *Chronique* du 16 décembre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Œuvres d'A. de Longpérier, membre de l'Institut. Réunies et mises en ordre par G. Schlumberger, de la Société des antiquaires de France. T. Ier : Archéologie orientale; Monuments arabes. In-8°, XXXI-504 p. avec grav. et 11 pl. hors texte. Paris, libr. Leroux. 20 fr.

Cette publication comprendra trois volumes.

Un portrait de la pythie delphique; par M. Adrien de Longpérier, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 8 p. avec médaille. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. XLII. Papier vergé.

Rapport fait au nom de la commission des antiquités de la France sur les ouvrages envoyés au concours de l'année 1882, par M. Gaston Pâris, lu dans la séance du 7 août 1882. In-4°, 23 p. Paris, impr. et libr. Firmin-Didot et Ce.

Institut de France.

Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale; par Henri Bordier, bibliothécaire honoraire au département des manuscrits. Livraison 1. In-4°, VIII p. et p. 1 à 120, avec grav. Paris, libr. Champion.

L'ouvrage sera publié en 4 livraisons à 7 fr. 50.

Il a été tiré quelques exemplaires sur papier vergé à 10 fr.

Congrès archéologique de France. 48e session Séances générales tenues à Vannes en 1881 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8°, L-515 p. avec dessins et pl. Paris, libr. Champion.

Noces d'or de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or, banquet du 18 février 1882. In-4°, 10 p. Dijon, impr. Jobard.

Tiré à 50 exemplaires.

Recherches archéologiques dans le sud de l'Inde. In-8°, 6 p. Nancy, impr. Berger-Levrault et Ce.

Note sur les inscriptions puniques rapportées d'Utique par M. le comte d'Hérisson; par M. Philippe Berger. In-8°, 12 p. Paris, impr. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Sur trois inscriptions inédites de Tunisie; par R. Cagnat. In-8°, 8 p. Vienne, impr. Savigné.

Extrait du *Bulletin épigraphique de la Gaule*, mars-avril 1882.

Rapport de M. Charles Tissot, de l'Institut (Académie des inscriptions et belles-lettres), sur la communication adressée à l'Académie par M. le lieutenant-colonel de Puymorin (inscriptions de Tunisie), lu à la séance du 8 décembre 1882 : Découverte de la Colonia luscitana major. In-8°, 11 p. et carte. Paris, impr. nationale.

Extrait des *Archives des missions scientifiques littéraires*, 3e série, t. X.

Une inscription non sémitique de Hammourabi, traduite en assyrien par M. Arthur Amiaud. In-8°, 14 p. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Journal asiatique*.

Les Monuments mégalithiques : Erdeven, Plouharnel, Carnac, Locmariaquer. Guide et Itinéraire, avec indication des acquisitions et des restaurations faites par l'État; par F. Gaillard, membre de la Société polymathique du Morbihan. In-16, 32 p. Vannes, impr. Galles.

Essai sur la destination des monuments mégalithiques en général et en particulier sur ceux de la Bretagne; par H. Moulin. In-8°, 23 p. Tours, impr. Bousrez.

Extrait des *Comptes rendus* du congrès tenu à Vannes par la Société française d'archéologie, en juin 1881.

Esquisses sur l'Orient. Tyr, Sidon; par Alcide Leroux, membre de la Société fran-

çaise d'archéologie. In-8°, VI-62 p. Nantes, impr. V[e] Mellinet.

Archéologie. Une inscription intéressante de la colonie d'Orange ; par Louis Rochetin, de la Société littéraire et scientifique d'Alais et de Vaucluse. In-8°, 11 p. Avignon, impr. et libr. Seguin frères.

Catalogue de la collection archéologique provenant des fouilles et explorations de M. Désiré Charnay au Mexique et dans l'Amérique centrale pendant les années 1880, 1881 et 1882, exposée provisoirement au palais du Trocadéro (aile de Passy) ; par Désiré Charnay. In-8°, 14 p. Paris, impr. et libr. Tremblay. 25 cent.

102 numéros.

Médaillons de terre du cabinet Duquenelle ; par M. Ch. Robert, de la Société des antiquaires de France. In-8°, 7 pages avec médaillons. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur ; Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. XLII. Papier vergé.

Note sur les figures et les inscriptions gravées dans la roche à El Hadj Mimoun, près Figuig ; par le docteur E.-T. Hamy, conservateur du musée d'ethnographie, aide-naturaliste au Muséum. In-8°, 11 p. avec fig. Paris, libr. Leroux.

La Rue et le Château Hautefeuille à Paris ; par M. Jules Quicherat, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 36 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur ; Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. XLII. Papier vergé.

Émotions (les) d'un archéologue, récit extrait du Journal des fouilles faites ces jours derniers par un archéologue dans les environs de Dax. In-8°, 7 p. Dax, impr. Justère.

L'Ancienne et grande cité de Paris ; par François de Belleforest. Introduction et notes par l'abbé Valentin Dufour. In-8°, XXVI-297 p. et plan fac-similé de Paris en 1575. Paris, impr. et libr. Quantin. 20 francs.

Tiré à 330 exemplaires, savoir : sur chine, n[os] de 1 à 30, et sur hollande, n[os] 31 à 330. — Collection des anciennes descriptions de Paris, VII.

Joyaux carlovingiens trouvés à Alluy (Nièvre) ; par Massillon Rouvet, architecte. In-8°, 7 p. et pl. Nevers, libr. Michot.

L'Ancien trésor de la cathédrale d'Angers ; par L. de Farcy. In-8°, 120 p. et 2 pl. Arras, impr. Laroche.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, 2[e] série.

Explorations archéologiques à l'île d'Arz. I. A. ilur a nostang ; par l'abbé Luco, de la Société polymathique du Morbihan. In-8°, 19 p. et 2 pl. Vannes, impr. Galles. 1 fr. 25.

Extrait des *Bulletins de la Société*, etc.

Construction de la voûte du chœur de la cathédrale d'Auch (1617-1620) ; par Paul Parfouru, archiviste du département du Gers. In-8°, 15 p. Auch, impr. Foix.

Extrait de la *Revue de Gascogne*.

Petite étude sur Avioth et son église ; par M. Bonnabelle, dir. d'imprimerie. In-8°, 17 p. et planche. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre.

Extrait de l'*Annuaire de la Meuse*, 1883.

La ville gallo-romaine de Bauclair, par MM. Ambroise Tardieu et François Boyer. Gr. in-8. Herment (Puy-de-Dôme), libr. A. Tardieu.

Voir, dans la *Chronique* du 25 novembre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Blois et ses environs ; Guide artistique et historique dans le Blésois et le nord de la Touraine ; par L. de La Saussaye, de l'Institut (inscriptions et belles-lettres). 6[e] *édition*, revue, rectifiée, augmentée et illustrée de 45 vign. et d'une photographie du vieux Blois. In-18 jésus, VII-422 p. Blois, tous les libr. ; Paris, libr. Aubry.

Exploration des dolmens de Mané-er-Gongre en Locmariaquer, et de Mané-er-Gragueux en Carnac ; par feu James Miln, vice-président de la Société polymathique du Morbihan. Publié par l'abbé Luco, de la même Société (avec plans des monuments et planches des objets recueillis). I. In-8°, 16 p. Vannes, impr. Galles. 1 fr.

Exploration des dolmens de la pointe et de la nécropole celtique de Mané-Canaplaye près de Saint-Philibert, en Locmariaquer ; par feu James Miln, vice-président de la Société polymathique du Morbihan. Publié par l'abbé Luco, de la même Société (avec plan des monuments). In-8°, 12 p. Vannes, impr. Galles. 1 fr. 50.

Extrait des *Bulletins de la Société*, etc.

Exploration de trois sépultures circulaires en Carnac ; par feu James Miln, vice-président de la Société polymathique du Morbihan. Publiée par l'abbé Luco, de la même Société. 2[e] *édition*. In-8°, 16 p. avec plans et vues des monuments. Vannes, impr. Galles. 1 fr. 50.

Extrait des *Bulletins de la Société polymathique du Morbihan*.

Chalon-sur-Saône pittoresque et démoli, environs et légendes à l'eau-forte et à la

plume; par Jules Chevrier, directeur du musée, vice-président de la Société d'histoire et d'archéologie. Introduction par M. Léopold Niepce, président de la Société littéraire de Lyon; postface du docteur Abel Jeandet, bibliothécaire-archiviste de la ville de Mâcon. In-4°, XXVIII-221 p. avec vign. et 50 grav. hors texte. Paris, impr. et libr. Quantin. 60 fr.

Tiré à 300 exemplaires numérotés, dont 50 sur papier Whatman et 250 sur papier de Hollande.

Notice sommaire sur Chauvigny de Poitou et ses monuments; par M. Charles Tranchant, de la Société des antiquaires de l'Ouest. In-18 jésus, 157 p. Paris, impr. Boudet.

Titre rouge et noir.

Prix fait de la peinture d'un retable pour l'église paroissiale de Draguignan; par M. Mireur, correspondant du comité des travaux historiques à Draguignan. In-8°, 8 p. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin des travaux historiques*, n° 2, 1882.

Étude sur l'antiquité de Falaise; par Amédée Meriel, de la Société des antiquaires de Normandie. In-16, 20 p. Bellême, impr. Ginoux.

Anciens vitraux de Flêtre; par M. F. Van Costenoble, curé, membre de la commission historique du Nord. In-8°, 4 p. Lille, impr. Danel.

Trois menhirs dans la paroisse de Fraisse (Hérault); par l'abbé Azais, membre correspondant du Comité de l'Art chrétien. In-8°, 8 p. Nîmes, impr. Jouve.

Extrait du *Bulletin du Comité de l'art chrétien.*

Esquisses pittoresques sur le département de l'Indre, texte par MM. de La Tramblais, de La Villegille et Jules de Vorys, dessins par Isidore Meyer. In-4°, XI-428 p. avec pl. hors texte et nombreuses vignettes, encadrements, têtes de chapitres, etc. Châteauroux, impr. et libr. Aupetit.

Notice sur les ruines antiques du temple d'Izernore-en-Bugey: par Et. Milliet, de la Société littéraire de l'Ain. In-8°, 17 pages. Bourg, libr. Martin; Paris, libr. Detaille.

Papier teinté.

Les Tombeaux de l'église de Lenoncourt (XVIe et XVIIe siècles); par M. Léon Germain. In-8°, 39 p. et pl. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1882.

Études historiques et archéologiques sur la cathédrale de Lisieux; par Charles Vasseur, de la Société des antiquaires de Normandie. In-8°, 83 p. Caen, impr. et libr. Le Blanc-Hardel.

Extrait du *Bulletin de la Société*, etc.

Les Vitraux de la cathédrale de Laon; par A. de Florival et E. Midoux. Fascicule I. In-4°, 136 p. et 16 pl. hors texte. Paris, libr. Didron. 10 fr.

La Musique en Lorraine, étude rétrospective d'après les archives locales; par Albert Jacquot, de la Société d'archéologie lorraine. Précédée d'une introduction par J. Gallay. Dessins par l'auteur. 2e *édition.* Grand in-8°, XVI-201 p. avec 2 pl. hors texte, dont une chromolithographie et 32 fig. Paris, impr. Quantin.

Titre rouge et noir.

La Fondation et les Antiquités de la basilique de Saint-Paul de Lyon; par le sieur de Quincarnon, écuyer. In-8°, X-158 p. Lyon, libr. Georg.

Tiré à 100 exemplaires dont 82 dans le commerce, savoir : 60 sur papier de Hollande, 20 sur papier teinté et 2 sur papier de Chine. Titre rouge et noir. — Collection lyonnaise.

Les Anciens hôtels de ville de Lyon; par V. de Valous, ancien bibliothécaire. In-8°, 16 p. avec vig. Lyon, impr. Waltener et Ce.

Extrait du *Lyon-Revue.*

Inventaire descriptif des objets d'art ou simplement historiques qui décorent les salles de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille, rédigé par M. l'abbé Dassy, secrétaire perpétuel, et suivi de notes concernant le mobilier de l'Académie. In-8°, 73 p. Marseille, impr. Barlatier-Feissat père et fils.

Recherches archéologiques dans les environs de Montbéliard; par Henry L'Épée. In-8°, 45 p. 9 pl. et carte. Montbéliard, impr. Barbier frères.

La Faculté des arts et l'Ancien collège de Montpellier (1242-1789), étude historique d'après les documents originaux; par A. Germain, professeur d'histoire à la faculté des lettres de Montpellier. In-4°, 70 p. Montpellier, impr. Boehm et fils.

Extrait des *Mémoires de l'Académie*, section des lettres.

Quelques renseignements sur l'ossuaire des Bourguignons à Morat; par Charles Aubertin. In-8°, 16 p. Beaune, impr. Batault.

Monographie de la cathédrale de Nancy, depuis sa fondation jusqu'à l'époque actuelle; par Ed. Auguin, ingénieur civil des mines. In-4°, XVI-423 p. avec lettres ornées, culs-de-lampe et 21 pl. hors texte, dont 1 en pho-

tochromie et 4 en chromolithographie. Nancy, impr. et libr. Berger-Levrault; Paris, même maison. 100 fr.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Nemours, notice historique, archéologique et pittoresque; par P.-L. Torchet, directeur-inspecteur des orphéons. In-16, 40 p. Fontainebleau, impr. Bourges. 60 cent.

Essai de restitution de l'inscription antique des bains de la Fontaine; Rapport de MM. Aurès et A. Michel. in-8°, 80 p. et pl. Nîmes, impr. Clavel-Ballivet et Ce.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Nîmes*, année 1881.

Puits funéraires de Genabum, fouilles des rues de la Bretonnerie et des Huguenots (mars-avril 1880); par M. Léon Dumuys, attaché à la direction du Musée historique de l'Orléanais. In-8°, 52 p. et 2 pl. Orléans, libr. Herluison.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais.*

Inventaire des livres, joyaux, ornements, reliquaires, etc., de l'église Saint-Paul d'Orléans, fait à la requête des gagiers de ladite église le 28 janvier 1462, par Jean Gidoin, notaire; publié d'après le manuscrit original par M. Boucher de Molandon, de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. In-8°, 22 p. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin des travaux historiques*, n° 2, 1882.

Trésor du jardin de la préfecture à Rennes, époque gallo-romaine : sarcophages, urnes cinéraires, amphores, bijoux, médailles; Notice et descriptions; par Lucien Decombe, directeur du musée archéologique de la ville de Rennes. In-8°, 200 p. et 10 pl. Rennes, libr. Verdier fils aîné.

Titre rouge et noir.

Les voies antiques de la région du Rhône; par Charles Lenthéric, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-8°, 163 p. et carte. Avignon, impr. et libr. Séguin frères.

Titre rouge et noir. Papier vélin teinté.

La porte Sainte Apolline à Rouen; par M. L. de Glanville, directeur de l'Association normande. In-8°, 11 p. avec vignette. Caen, impr. Le Blanc-Hardel.

Extrait de l'*Annuaire normand*, année 1882.

Les Ruines de Sanxay, découvertes en 1882; par Marius Vachon. Grand in-8°, 41 p. avec plan des ruines, 8 gravures dans le texte et 5 photogravures. Dessins de Lancelot, d'après les photographies de Pierre Petit. Paris, libr. Baschet.

Papier vélin.

Antiquités de Sanxay (Vienne); Guide des visiteurs; par Ferdinand Delaunay. In-18 jésus, 36 p. et 2 grav. Paris, libr. Champion; Niort, libr. Clouzot.

Aperçus historiques et archéologiques à propos du vieux pont de Serquigny, lecture faite à la société libre de l'Eure (section de Bernay), le 16 avril 1882, par M. le colonel A. Goujon. In-8°, 16 p. Bernay, impr. Ve Lefèvre.

Le vieux Toulouse disparu. Dessins et documents originaux; par Ferdinand Mazzoli, de la Société archéologique du midi de la France, et L. Saint-Charles, correspondant de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse. 1er fascicule : Murs et portes de la ville. In-4°, 28 p. et 7 pl. Toulouse, impr. Chauvin et fils.

Histoire de l'église cathédrale de Vannes, avec plans; par Joseph M. Le Mené, chanoine. In-8°, 35 p. Vannes, impr. Galles.

Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan.*

Bas-reliefs grecs votifs du musée de Marciana, à Venise; par M. Maxime Collignon. In-4°, VIII-18 p. et 2 pl. Paris, à l'École des beaux-arts; libr. Maisonneuve et Ce.

Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France, 1881.

Notice sur les vitraux de l'église de la Madeleine, de Verneuil. In-18, 19 p. Évreux, impr. Odieuvre.

Fouilles archéologiques faites à Vienne en 1881-1882; par Joseph Leblanc, bibliothécaire et conservateur du musée de la ville de Vienne. In-8°, 11 p. avec vign. Vienne, impr. et libr. Savigné.

Extrait du *Bulletin épigraphique de la Gaule*, mars-avril 1882.

Notice historique et chronologique sur les châteaux de Villesavin et de Herbault, en Sologne; par A. Storelli, de la Société des antiquaires de France. In-4°, 16 p. avec 4 grav. et fig. div. Paris, libr. Baschet.

Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France. T. IX. (1882.) In-8°, 324 p. Paris, libr. Champion.

Papier vergé.

Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France. T. XLII. (5e série. T. II.) In-8°, 218 pages. Paris, au secrétariat de la Société; libr. Dumoulin.

Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc, 2e série. T. II. In-8°, 379 p. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre,

Papier vergé.

Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen, (1882.) In-8°, 586 p. Caen, impr. et libr. Le Blanc-Hardel.

Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai. T. XXXVIII. (1882.) In-8°, LXXIV-323 p. et pl. Cambrai, impr. Renault.

Mémoires de la Société des antiquaires du Centre (1882). Xe volume. In-8°, XVI-321 p. et pl. Bourges. impr. Pigelet et fils et Tardy.

Mémoires de la Société historique, littéraire, artistique et scientifique du Cher (ancienne Commission historique). 3e série. 2e vol. In-4° XVI-407 p. et planche. Paris, libr. Dumoulin.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont-Ferrand. 1881. T. XXIII. (54e vol. de la collection des Annales.) In-8°, 688 p. Clermont-Ferrand, impr. et libr. Thibaud.

Mémoires de la commission des antiquites du département de la Côte-d'Or. T. X. 1re livraison (1878-1882). In-4°, LVII-292 p. et pl. Dijon, libr. Lamarche.

Mémoires de la Société d'émulation du Doubs. 5e série. 6e vol. (1881). In-8°, LV-501 p. et pl. Besançon, impr. Dodivers et Ce.

Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. T. VII (1882). In-8°, 447 p. et pl. Chartres, libr. Petrot-Garnier. 10 fr.

Annales de la Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et belles-lettres du département de la Loire. 2e série. Tome II. (Année 1882.) In-8°, 495 p. Saint-Étienne, impr. Théolier et Ce.

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. 3e série. 10e volume. (1882.) In-8°, XXIII-404 p. et pl. Nancy, libr. Wiener.

Mémoires de la Société archéologique du midi de la France. 2e série. T. XII. (Années 1880 à 1882.) In-4°, XV-408 p. et pl. Toulouse, libr. Privat.

Bulletin de la Société polymathique du Morbihan. Année 1882. In-8°, 243 p. Vannes, impr. Galles.

Annales de la Société académique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. Tome III de la 6e série. (1882.) In-8°, 514 p. Nantes, impr. Ve Mellinet.

Bulletin de la Société littéraire et artistique de Nîmes. 1re année. N° 1. Juin-juillet 1882. In-8°, 20 p. Nîmes, impr. Clavel-Ballivet et Ce, 17, rue Clérisseau. Abonnement : un an, 4 fr. pour les membres auditrices ; 6 fr. pour les personnes ne faisant pas partie de la Société.

Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. T. XI. (Années 1881 et 1882.) In-8°, XVI-633 p. et pl. Paris, libr. Champion, 8 fr.

Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans. 2e série. T. XXIII. (1882.) In-8°, 408 p. Orléans, impr. Puget et Ce.

Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie. (T. XXVII.) 3e série. T. VII. In-8°, 656 p. et pl. Amiens, impr. Douillet et Ce; Paris, libr. Dumoulin.

Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau, 2e série. T. XI. (1881-1882.) In-8°, 405 p. Pau, libr. Ribaut.

Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. Tome IV. In-8°, XXXVI-115 p. Pontoise, impr. Paris.

Papier vergé.

Mémoires de la Société académique des sciences, arts, belles-lettres, agriculture et industrie de Saint-Quentin. 4e série. T. IV. Travaux de juillet 1880 à juillet 1881. In-8°, 477 p. Saint-Quentin, impr. Poette.

Revue de la Société littéraire, artistique et archéologique de la Vendée. 1re année. 1re livraison. Juillet à octobre 1882. In-8°, 48 p. Libr. Gouraud, Ouvrard, Hurtaud. Abonnement : pour les membres de la Société, un an, 6 fr.; pour les étrangers, 8 fr. Un numéro, 2 fr. 50.

Paraît tous les trois mois.

Société des sciences et arts de Vitry-le-François. X. (1879-1880.) In-8°, XXXII-191 p. Vitry-le-François, impr. Bitsch fils.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Mélanges de numismatique, publiés par F. de Saulcy et Anatole de Barthélemy. T. III. (Nos 5 et 6, septembre 1878 à décembre 1882.) In-8°, 468 p. et pl. 10 à 18. Paris,

impr. Marpon et Flammarion; libr. Rollin et Feuardent.

Sceaux byzantins : le Thème de Cherson et la Bulgarie; par M. G. Schlumberger, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 19 p. avec sceaux. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc. Papier vergé.

Empreintes de cachets assyro-chaldéens relevés au Musée britannique sur les contrats d'intérêt privé, classés et expliqués par M. J. Menant. In-8°, 51 p. avec 106 fig. Paris, libr. Maisonneuve et Ce.

Extrait des *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 3e série, t. IX.

Supplément à la sigillographie du Périgord; par Ph. de Bosredon, membre de la Société historique et archéologique du Périgord. In-4°, 159 p. et pl. Périgueux, impr. Dupont et Ce.

Numismatique lyonnaise, recherches sur les jetons consulaires de la ville de Lyon; par le docteur E. Poncet, de la Société littéraire, historique et archéologique de Lyon. In-4°, XII-195 p. et 5 pl. Paris, Rollin et Feuardent.

Notice sur quelques découvertes numismatiques en Forez; par M. Ph. Testenoire-Lafayette, de la Société française de numismatique et d'archéologie. In-8°, 32 p. Saint-Étienne, impr. Théolier et Ce.

Extrait du t. VII du *Recueil de la Société de la Diana*. Tiré à 40 exemplaires. Papier vergé teinté.

Un trésor de monnaies des comtes de la Marche et leur atelier monétaire de Bellac; par P. de Cessac. In-8°, 15 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion; libr. Rollin et Feuardent.

Extrait des *Mélanges de numismatique*.

Monuments funéraires et sigillographiques des vicomtes de Beaumont au Maine; par Eugène Hucher. In-8°, 95 p. avec figures et pl. en couleur. Le Mans, libr. Monnoyer.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. XI. Tiré à 50 exemplaires.

Le Sceau de B. Cellini pour le cardinal de Ferrare; par M. J.-B. Giraud, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 14 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. XLII. Papier vergé.

Manuel des monnaies d'or et d'argent, indiquant les effigies, le poids, le titre et la valeur des monnaies d'or et d'argent de tous les pays, augmenté d'un tarif du prix des matières et des espèces d'or et d'argent à différents titres. In-18 jésus, 143 p. avec effigies des monnaies. Paris, libr. Lefèvre et Ce.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot; par Ernest Bosc, architecte. Grand in-8° à 2 col., XVI-699 p. avec 39 planches hors texte, dont 4 en chromolithographie, et 709 fig. Paris, libr. Firmin-Didot et Ce. 40 fr.

Titre rouge et noir.
Voir, dans la *Chronique* du 11 novembre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Histoire de la céramique, poteries, faïences et porcelaines chez tous les peuples depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours; par Édouard Garnier. Préface de M. Paul Gasnault. Illustrations d'après les dessins de l'auteur. 2e *édition*, revue et augmentée de 4 chromolithographies. In-8° xv-568 p. avec 11 pl. hors texte et 179 fig. Tours, impr. et libr. Mame et fils.

Voir, dans la *Chronique* du 23 décembre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Les origines de la porcelaine en Europe; les Fabriques italiennes du XVe au XVIIe siècle, avec une étude spéciale sur les porcelaines des Médicis, d'après des documents inédits; par M. le baron Davillier. In-4°, 144 p. et grav, Paris, impr. et libr. Rouam.

Papier vélin. — Bibliothèque internationale de l'Art.
Voir, dans la *Chronique* du 3 février 1883, un article de M. A. de Lostalot.

Essai sur les faïences de Douai dites grès anglais; par M. Aimé Houzé de l'Aulnoit, avocat. In-8°, 145 p. et pl. Lille, impr. Danel.

Extrait des *Mémoires de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*. Titre rouge et noir.
Voir, dans la *Chronique* du 2 décembre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Inventaire des bijoux et de l'orfèvrerie appartenant à Mme la comtesse de Sault, confiés à l'amiral de Villars et trouvés après sa mort, en 1595; publié par M. Gaston Le Breton, correspondant du Comité des travaux historiques, etc. In-8°, 12 p. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin des travaux historiques*, n° 2. 1882. Papier vergé.

Manuel des matières d'or et d'argent, comptes faits en grammes et décigrammes, à l'usage des orfèvres, joailliers, bijoutiers, horlogers et généralement de toutes les personnes qui achètent et vendent des matières d'or et d'argent; par Victor Amail, essayeur du commerce. *Nouvelle édition*, revue et augmentée par A. Raoult, essayeur du commerce. In-8° carré, x-129 p. Paris, impr. Michel, 5 fr.

Album Galand. Traité d'armurerie. 33e *édition*, considérablement augmentée. In-8° carré, 176 p. avec fig. Paris, Ve Larousse et Ce; l'auteur, 13, rue d'Hauteville.

La Stromatourgie de Pierre Dupont. Documents relatifs à la fabrication des tapis de Turquie en France au XVIIe siècle, publiés par Alfred Darcel, administrateur de la manufacture nationale des Gobelins, et Jules Guiffrey, archiviste aux Archives nationales. In-8°, XLVII-152 p. Paris, libr. Charavay frères.

Publié par la *Société de l'histoire de l'art français*, Papier vergé.

Les amours de Gombaut et de Macée, par M. Jules Guiffrey. Gr. in-4, 60 p. et fig. Paris, libr. Charavay frères.

Voir, dans la *Chronique* du 6 janvier 1883, un article de M. Alfred Darcel.

La Tapisserie; par Eugène Müntz, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée à l'École nationale des beaux-arts. In-8°, 372 p. et grav. Paris, impr. et libr Quantin.

Papier vélin teinté. — Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Les Tapisseries artistiques de Blois; par Ad Gagnot-Sausse. In-12, 16 p. Blois, impr. Lecesne et Ce.

Papier teinté.

Le point de Tulle; par René Fage. In-8°, 24 p. Tulle, impr. Crauffon.

Extrait du *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze*, 2e livraison de 1882. Papier vergé.

Origine du point d'Alençon, par Mme G. Despierres. In-8°, 32 p. Alençon, impr. Lepage. 1 fr. 50.

Dictionnaire du chiffre-monogramme dans les styles moyen âge et renaissance, et des couronnes nobiliaires universelles; 34 pl. gravées au burin, accompagnées d'un texte historique sur les chiffres-monogrammes et couronnes depuis l'antiquité jusqu'à nos jours; composition, gravure et texte par Charles Demengeot, graveur-héraldiste. In-f°, IX-117 p. avec portrait de l'auteur, chiffres, initiales, têtes de chapitre, culs-de-lampe, casques, etc., de toutes les époques, et atlas de 34 planches, dont 30 gravées au burin et 4 en typographie, dont 2 à deux couleurs. Évreux, impr. Hérissey; Paris, libr. Juliot. Le texte, 50 fr.; l'Atlas, 55 fr.

Tiré à 200 exemplaires.

Quelques sigles figulins trouvés chez les Ausci; par M. Émile Taillebois, archiviste de la Société de Borda. In-8°, 20 p. Dax, impr. Justère.

Extrait du *Bulletin de la Société de Borda*.

Recueil de peintures et sculptures héraldiques; par P. Chardin. In-8°, 16 p. avec écus. Paris, libr. de la Société bibliographique.

Extrait de la *Revue d'histoire nobiliaire et d'archéologie héraldique*.

X.—BIOGRAPHIES.

Les Graveurs du XVIIIe siècle, par MM. le baron Roger Portalis et Henri Béraldi. T. III. (Marcenay-Zingg. Appendice.) In-8°, 789 p. Paris, libr. Morgand. 30 fr.

Titre rouge et noir. Papier vergé. L'ouvrage complet, 90 fr.

Première série de peintres et sculpteurs contemporains. Artistes décédés de 1870 à 1880; Notices, par J. Claretie. Portraits gravés à l'eau-forte par Massard. 6e livraison, Barye; 7e livraison, Pils; 8e livraison, Carpeaux; 9e livraison, Fromentin; 10e livraison, Diaz; 11e livraison, Courbet; 12e livraison, Daubigny; 13e livraison, Préault; 14e livraison, Daumier; 15e livraison, Couture; 16e livraison, Cogniet. (Fin.) In-8°, XV p. et p. 1 à 387 et portraits. Paris, impr. Jouaust; libr. des bibliophiles.

Cette première série se compose de 16 livraisons qui forment un volume. Le prix de la livraison est de 2 fr. 50; sur papier de Hollande (75 exemplaires), avec épreuve du portrait avant la lettre, 5 fr.; sur papier Whatman (25 exemplaires), avec double épreuve du portrait, 7 fr. 50.

Les Architectes du palais des papes, par L. Duhamel, archiviste du département de Vaucluse. In-8°, 39 p. Avignon, impr. et libr. Seguin frères.

Les Céramistes boulonnais, étude sur les poteries de terre, grès, terres cuites, faïences et porcelaines fabriquées à Boulogne-sur-Mer, par M. V.-J. Vaillant. In-8°, 28 p. Boulogne-sur-Mer, impr. Simonnaire et Ce. 3 fr.

Voir, dans la *Chronique* du 28 octobre 1882, un article de M. A. de Lostalot.

Les Artistes et les Maîtres de métier de Lyon au XIVe siècle, par M. Natalis Rondot. Gr. in-8°, 85 p. Lyon, impr. Pitrat aîné.

Extrait de la *Revue lyonnaise*, 1882, t. III et IV. Titre rouge et noir. Papier vélin teinté.
Voir, dans la *Chronique* du 13 janvier 1883, un article de M. Louis Gonse.

Les Artistes de la Sarthe, par M. F. Legeay, de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe. In-8°, 64 p. Le Mans, impr. Monnoyer.

Notice sur M. Charles Blanc, de l'Académie des beaux-arts, par M. E. Du Sommerard, de l'Institut. In-4°, 32 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Ce.

Institut de France.

Clément de Ris, par Charles Ephrussi. In-8°, 12 p. Paris, impr. Quantin.

Papier vergé.

Antoine Coyzevox, sa vie, son œuvre et ses contemporains, précédé d'une étude sur *l'École française de sculpture avant le* XVIIe *siècle*, par M. Henry Jouin. In-12, 312 p. Paris, libr. académique Didier et Ce (Ouvrage couronné par l'Académie des beaux-arts). 3 fr.

Le baron Charles Davillier, par Paul Eudel. In-8°, 64 p. avec grav. Paris, impr. Motteroz.

Tiré à 120 exemplaires numérotés. N'est pas mis en vente.

Un maître fantaisiste du XVIIIe siècle : Claude Gillot (1673-1722), par Antony Valabrègue. (La Vie et l'Œuvre, les Rapports avec Watteau, la Comédie italienne, etc.) In-8°, 54 p. avec 2 grav. et portrait. Paris, libr. de *l'Artiste*. 3 fr.

Tiré à petit nombre. Papier vélin.

Eugène Godebœuf, architecte du gouvernement, vice-président de la Société centrale des architectes (1809-1879), note biographique, par M. Charles Lucas, membre de la Société. In-8°, 6 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes* (exercice 1879-1880). Tiré à petit nombre.

Alexandre Hesse, sa vie et ses ouvrages, par Pol Nicard. In-8° carré, 260 p. Paris, libr. Loones.

Tiré à 50 exemplaires. Papier vélin teinté.

Notice sur Adolphe-Gustave Huot, graveur, par Georges Duplessis, membre honoraire de la Société des graveurs au burin. In-8°, 15 p. Paris, impr. Plon et Ce.

Henry Labrouste, architecte, membre de l'Institut, président de la Société centrale des architectes ; sa vie, ses œuvres (1801-1875) ; notice biographique par M. Eugène Millet, architecte, inspecteur général des monuments historiques. In-8°, 20 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes* (exercice 1879-1880). Tiré à petit nombre.

Notice sur M. Lehmann, de l'Académie des beaux-arts, par M. Boulanger, de la même académie. In-4°, 20 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Ce.

Institut de France.

Le Sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et l'Académie de Rouen, esquisse biographique et recherches sur les œuvres de cet artiste ; par Gaston Le Breton, directeur du musée céramique de Rouen. In-8°, 36 p. Paris, impr. Plon et Ce.

Papier vergé.

Nécrologie. Henri-Adrien Prévost de Longpérier ; par Florian Valentin. In-8°, 8 p. Vienne, impr. Savigné.

Extrait du *Bulletin épigraphique de la Gaule*, mars-avril 1882.

Auguste Mariette ; notice par Ernest Deseille, archiviste de la ville de Boulogne-sur-Mer. (16 juillet 1882.) In-8°, 118 p. et pl. Boulogne-sur-Mer, impr. Simonnaire et Ce. 2 francs.

F.-G. Roux, peintre du département de la marine (1811-1882) ; par M. Pâris, vice-amiral. In-8°, 3 p. avec tableau. Nancy, impr. Berger-Levrault et Ce.

Claude Gillot (1673-1722), par M. Antony Valabrègue. Paris, libr. de *l'Artiste*.

Voir, dans la *Chronique* du 7 mars 1883, un article de M. A. de Lostalot.

Souvenirs de théâtre, d'art et de critique ; par Théophile Gautier. In-18 jésus, 336 p. Paris, impr. Capiomont et Renault ; libr. Charpentier.

Bibliothèque Charpentier.

La Vie et l'Œuvre de Jean Bologne ; par Abel Desjardin, correspondant de l'Institut, doyen de la Faculté des lettres de Douai. In-f°, 212 p. avec nombreuses grav. et 22 grandes pl. hors texte. Paris, impr. et libr. Quantin. 100 fr.

Papier vélin. Titre rouge et noir. Il a été tiré 5 exemplaires sur japon, 500 fr. ; 10 sur whatman, 300 fr. ; 10 sur chine, 300 fr., et 25 sur hollande, 200 fr. — Collection des grands maîtres de l'art, 5e volume.

Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur ; recherches sur sa vie, son œuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées ; par

Eugène Plon. Grand in-4°, 423 p. avec 16 eaux-fortes de Paul Le Rat, 1 eau-forte de Baudran, 25 héliogravures de Dujardin, 4 héliogravures de Lemercier, 40 dessins de Kreutzberger gravés par Guillaume frères, 2 grav. sur bois de Peulot. Paris, impr. et libr. Plon et Cᵉ. 60 fr.

Il a été tiré 205 exemplaires numérotés, de 100 à 300 fr. Titre rouge et noir.

Donatello in Padua; Das Reiterstandbild des Gattamelata und die Sculpturen im Santo; von Dʳ Wilhelm Bode. Mit 23 Lichtdruck-Tafeln. In-folio, 24 p. Paris, libr. Rothschild.

Tiré à 50 exemplaires numérotés, papier vergé. Titre rouge et noir.

Donatello à Padoue; Gattamelata et les sculptures du Santo; par W. Bode, conservateur du Musée royal de Berlin. Traduction revue et corrigée par Charles Yriarte. In-f°, 24 p. et 23 pl. phototypiques inaltérables. Paris, libr. Rothschild.

Tiré à 150 exemplaires numérotés à la presse. Papier vergé. Titre rouge et noir.

Raphael, his life and works, with particular reference to recently discovered records, and an exhaustive study of extant drawings and pictures; by J.-A. Crowe and G.-B. Cavalcaselle. T. I. In-8°, XIII-384 p. London, printers Bradbury, Agnew and C°; publisher Murray; Paris, libr. Baudry.

Les Médailleurs italiens des XVᵉ et XVIᵉ siècles; par Alfred Armand, architecte. 2ᵉ *édition*, revue, corrigée et considérablement augmentée. 2 vol. In-8°. T. I, XVIII-314 p.; t. II, 376 p. Paris, impr. et libr. Plon et Cᵉ. 30 fr.

Les Médailleurs de la Renaissance; par Aloïs Heiss. Niccolo, Amadeo da Milano, Marescotti, Lixignolo, Petrecini, Baldassare Estense, Coradini, anonymes travaillant à Ferrare au XVᵉ siècle. Grand in-4°, 60 p. avec 8 phototypographies inaltérables et 130 vign. Paris, libr. Rothschild.

Papier vélin teinté. Titre rouge et noir.

English Rustic Pictures drawn, by Frederick Walker, A. R. A., and member of the Society of Painters in Water-Colours, and G. J. Pinwell, member of the Society of Painters in Water-Colours, and engraved by the Brothers Dalziel. India proofs. London, George Routledge and sons, Broadway, Ludgate Hill; New-York, 9, Lafayette Place. In-folio.

Tiré à 300 exemplaires.
Voir, dans la *Chronique* du 13 janvier 1883, un article de M. A. de Lostalot.

Geschichte der Malerei (Histoire des Peintres), von A. Woltmann und K. Woermann. 11ᵉ et 12ᵉ livraisons, ornées de 100 gr. sur bois, la plupart inédites, d'après des œuvres de maîtres italiens. Leipzig, libr. E. A. Seemann.

The Life and Works of Jacob Thompson, par Llewellynn Jewitt. In-4 illustré de gr. sur acier et de bois. Londres, libr. J.-S. Virtue et Cᵉ.

Voir, dans la *Chronique* du 27 janvier 1883, un article de M. A. de Lostalot.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Premières leçons de photographie; par L. Perrot de Chaumeux. 4ᵉ *édition*, revue et augmentée. In-18 jésus, 80 p. avec 8 fig. Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars. 1 fr. 50.

Actualités scientifiques.

Traité des impressions photographiques; par A. Poitevin. Suivi d'appendices relatifs aux procédés de photographie négative et positive sur gélatine, d'héliogravure, d'hélioplastie, de photolithographie, de phototypie, de tirage au charbon, d'impression au sel de fer, par M. Léon Vidal. 2ᵉ *édition*, entièrement revue et complétée. In-18 jésus, XIV-280 p. et portrait photographique de M. Poitevin. Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars.

Annales de la photographie.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

Annuaire de l'Institut de France pour 1880 et 1881. 2 vol. In-12. Année 1880, 168 p.; année 1881, 166 p. Paris, impr. nationale.

Annuaire de l'Institut de France pour 1883. In-12, 168 p. Paris, impr. nationale.

Annuaire illustré des beaux-arts, revue artistique universelle, publiée sous la direction F.-G. Dumas. (1ʳᵉ année. 1882.) In-8°, XIV-348 p. et grav. Paris, libr. Baschet: Marpon et Flammarion. 3 fr. 50.

Collection F.-G. Dumas.

Voir, dans la *Chronique* du 16 décembre 1882, un article non signé.

Académie des inscriptions et belles-lettres. (Institut de France.) Séance publique annuelle du 17 novembre 1882. In-4°, 140 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Cᵉ.

Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, du 12 au 15

avril 1882. Sixième session. In-8°, 308 p. Paris, impr. et libr. Plon et Cᵉ.

Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.

Art (l') moderne. N° 1. Décembre 1882. Grand in-4° à 2 col., 16 p. avec de nombreux dessins originaux et une eau-forte inédite hors texte. Paris, impr. Masquin; 15, quai Malaquais. Abonnement: Paris, un an, 12 fr.; six mois, 6 fr.; départements, un an, 14 fr.; six mois, 7 fr.; étranger, un an, 15 fr. Un numéro, Paris, 1 fr.; départements, 1 fr. 25.

Paraît le premier vendredi de chaque mois.

Bulletin hebdomadaire de *l'Artiste*. 1re année. N° 1. 12 mars 1882. In-4° à 2 col., 8 p. Saint-Germain, impr. Bardin et Cᵉ, Paris, 5, rue de la Chaussée-d'Antin. Abonnement: Paris et départements, un an, 10 fr.; union postale, 12 fr. Un numéro, 25 cent.

Art (l') populaire, journal littéraire et artistique, rédigé par une société de littérateurs, d'artistes et de savants, sous la direction de Louis Jacolliot. N° 1. 10 février 1882. in-4° à 2 col., 16 p. avec fig. Saint-Germain, impr. Bardin et Cᵉ; Paris, libr. Brouillet. Abonnement : Paris, un an, 13 fr.; six mois, 7 fr.; départements, un an, 14 fr.; six mois, 7 fr. 50. Un numéro, 25 cent.

Art (l') de la femme. Étude sur le costume féminin; les Salons de Paris; Hygiène de la Parisienne; Nouvelles et Contes illustrés; le Théâtre à Paris; Album musical et Courrier de la mode parisienne. N° 1. 1er janvier 1883. In-8°, 67 p. avec 2 pl. hors texte, et illustrations de Cortazzo et Scott. Paris, impr. et libr. Rouveyre et Blond. Abonnement : France et union postale, un an, 30 fr.; autres pays, 35 fr.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Lumière (la), sciences, arts, littérature, morale, revue mensuelle. In-4° à 2 col., 16 p. Saint-Germain, impr. Bardin et Cᵉ; Paris, 75, boulevard Montmorency. Abonnement: France et étranger, un an, 5 fr.; six mois, 3 fr. Un numéro, 50 cent.

Progrès (le) français, revue populaire de vulgarisation, sciences, lettres, arts, philosophie, histoire, économie politique, hygiène, etc. 1re année. N° 1. 7 janvier 1883. Grand in-8° à 2 col., 16 p. avec grav. Paris, impr. Motteroz; 10 et 14, rue de l'Abbaye (Union générale de la librairie.) Abonnement : Paris, un an, 14 fr.; six mois, 7 fr. 50; départements et Alsace-Lorraine, un an, 15 fr.; six mois, 8 fr.; union postale, un an, 16 fr.; six mois, 8 fr. 50. Un numéro, 30 cent.

Paraît le dimanche.

Revue de l'Institut oriental, histoire, sciences, arts, lettres, mœurs, religion, colonisation, commerce, industrie de tous les peuples anciens et modernes. 1re année. N° 1. 1er mars 1883. In-8°, 16 p. Paris, impr. Téqui, 33, rue de Sèvres. Abonnement : un an, 6 fr.; six mois, 3 fr. 50; étranger, le port en sus. Un numéro, 30 cent.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Céramique (la) et la Verrerie, journal de la chambre syndicale. N° 1. 15 septembre 1882. In-4° à 2 col., 16 p. Paris, impr. Bernard; Abonnement : France, un an, 12 fr.; union postale, le port en sus. Un numéro, 75 cent.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Revue (la) libérale, politique, législation, lettres, sciences et arts. 1re année. T. 1er. 1re livraison. Novembre 1882. In-8°, 208 p. Bar-le-Duc, impr. Philipona et Cᵉ; Paris, libr. Challamel aîné. Abonnement : France et Algérie, un an, 24 fr.; six mois, 14 fr.; union postale, un an, 27 fr.; six mois, 15 fr. 50; pays en dehors de l'union, un an, 33 fr.; six mois, 18 fr. 50. Un numéro, France, 2 fr. 50; étranger, 3 fr.

Paraît le 1er de chaque mois.

Vingtième (le) siècle, artistique et littéraire. N° 1. 1er décembre 1882. In-f° à 4 p. Paris, impr. A. Lévy; 10, rue Véron. Abonnement: Paris, un an, 10 fr.; six mois, 7 fr.; départements, un an, 12 fr.; six mois, 8 fr. Un numéro, Paris, 15 cent.; départements, 20 cent.

Paraît tous les vendredis.

Don juan (le), journal de critique politique, artistique, littéraire et mondaine. 1re année. N° 1. 2 décembre 1882. Grand in-f° à 5 col.; 4 p. Béziers, impr. Pagès et Cᵉ; 11, rue de Montmorency. Abonnement : Béziers, un an, 8 fr.; départements, 10 fr. Un numéro, 15 cent.

Paraît le samedi.

Marionnette (la) artistique, littéraire, politique et financière. (Ancien Médaillon.) N° 1. 28 septembre 1882. In-4°, à 3 col.; 4 p. et portrait. Abonnement : Paris, un an, 10 fr.; six mois, 5 fr.; départements, un an, 12 fr.; six mois, 6 fr. Un numéro, 20 cent.

Paraît le jeudi.

Grelot (le), journal-programme artistique, littéraire, satirique et scientifique. N° 1. 1er novembre 1882. In-4° à 2 col., 4 p. Gre-

noble, impr. Ve Rigaudin; rue du Quai. Un numéro, 10 cent.

Zigzag (le), journal hebdomadaire littéraire, artistique, fantaisiste et humoristique, 1re année. N° 1. 24 décembre 1882. Lyon, impr. Perrellon; 95, rue Molière. Abonnement : Rhône et départements limitrophes, un an, 7 fr.; six mois, 4 fr.; trois mois, 2 fr. 50; départements, un an, 8 fr. 50; six mois, 5 fr.; trois mois, 3 fr.; étranger, le port en sus. Un numéro, 15 cent.

Paraît tous les dimanches. Papier teinté.

Journal de Nancy et de la Lorraine, humoristique, littéraire, artistique, théâtral, financier, 1re année. N° 1. 9 juillet 1882. Petit in-f° à 4 col., 4 p. Nancy, libr. Bolland. Abonnement : France et Algérie, un an, 6 fr.; six mois, 3 fr. 50. Un numéro, 10 cent.; étranger, le port en sus.

Paraît tous les dimanches.

Étoile (l') nantaise, revue historique, littéraire et artistique. 1re année. N° 1. 4 novembre 1882. Grand in-4° à 2 col., 8 p. Nantes, impr. Salières. Abonnement : un an, 7 fr.; six mois, 4 fr. Un numéro, 15 cent.

Hebdomadaire.

Cloche (la) d'argent, journal hebdomadaire illustré, politique, littéraire, judiciaire, commercial et artistique. 1re année. N° 1. 1er octobre 1882. Petit in-f° à 4 col., 4 p. et portrait charge. Rouen, impr. Blondel : 90, rue des Carmes. Abonnement : un an, 6 fr.; six mois, 3 fr. Un numéro, 10 cent.

HENRY JOUIN.



TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1883.

VINGT-CINQUIÈME ANNÉE. — TOME VINGT-SEPTIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME VINGT-SEPTIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — TYP. A. QUANTIN, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [866]



